RAJAWALI PERS

Denah, Potongan, dan Tampak

BANGUNAN-BANGUNAN PENTING ABAD KEDUA PULUH

Richard Weston

Denah, Potongan, dan Tampak

BANGUNAN-BANGUNAN PENTING ABAD KEDUA PULUH

Richard Weston

Divisi Buku Perguruan Tinggi
PT RajaGrafindo Persada
J A K A R T A

Perpustakaan Nasional: Katalog dalam terbitan (KDT)

Weston, Richard

Denah, potongan, dan tampak bangunan-bangunan penting abad kedua puluh/Richard Weston. penerjemah, Yulia Nurliani Lukito.—Ed. 1—1.—Jakarta: PT RajaGrafindo Persada, 2006.

244 hlm., 26 cm

Judul asli: Plans, sections and elevations key buildings of the twentieth century

ISBN 979-769-094-6

1. Bangunan I. Judul. II. Yulia Nurliani Lukito

690
06-1-10

2006.0913 RAJ
Richard Weston
DENAH, POTONGAN, DAN TAMPAK
Bangunan-bangunan Penting Abad Kedua Puluh

Diterjemahkan dari buku aslinya *Plans, Sections and Elevations Key Buildings of the Twentieth Century*
oleh Yulia Nurliani Lukito

Hak terjemahan dan penerbitan Edisi Indonesia pada PT RajaGrafindo Persada, Jakarta

Dicetak di Kharisma Putra Utama Offset

PT RAJAGRAFINDO PERSADA

Kantor Pusat:
Jl. Pelepah Hijau IV TN.1. No. 14-15, Kelapa Gading Permai, Jakarta 14240
Tel/Fax : (021) 4520951 - 4529409
E-mail : rajapers@indo.net.id Http : //www.rajagrafindopersada.com

Perwakilan:

Bandung-40243 Jl.H. Kurdi Timur No. 8 Komplek Kurdi Telp. (022) 5206202. **Yogyakarta**-Pondok Soragan Indah Blok A-1, Jl. Soragan, Ngestiharjo, Kasihan Bantul, Telp. (0274) 625093. **Surabaya**-60118, Jl. Manyar Jaya Blok. B 229 A, Komp. Wahana Wisma Permai, Telp. (031) 5949365. **Palembang**-30137, Jl. Kumbang III No. 4459 Rt. 78, Kel. Demang Lebar Daun Telp. (0711) 445062. **Padang**-25156, Perum. Palm Griya Indah II No. A. 9, Korong Gadang Taruko, Telp. (0751) 498443. **Medan**-20215, Jl. Amaliun No. 72, Telp. (061) 7351395. **Makasar**-90221, Jl. ST. Alauddin Blok A 9/3, Komp. Perum Bumi Permata Hijau, Telp. (0411) 861618. **Banjarmasin**-70114, Jl. Bali No. 31 Rt. 9, Telp. (0511) 3352060. **Denpasar,** Jl. Serma Madepil No. 6A, Telp. (0361) 262623

Daftar Isi

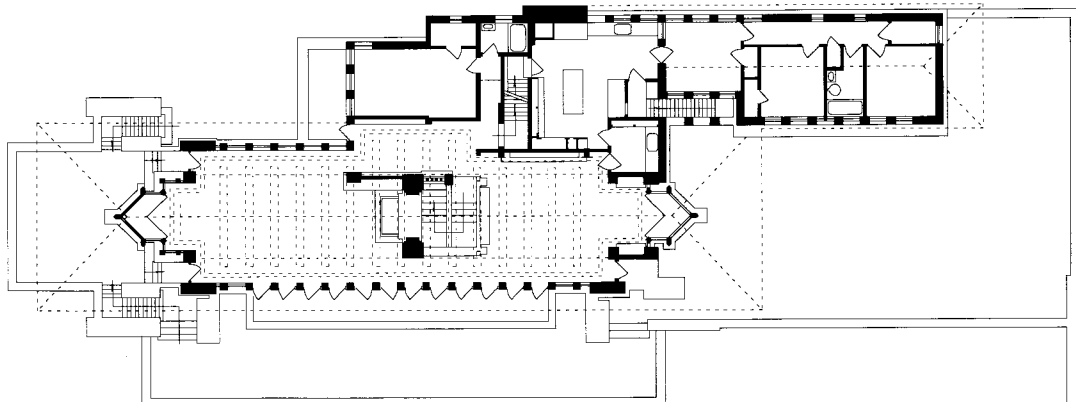
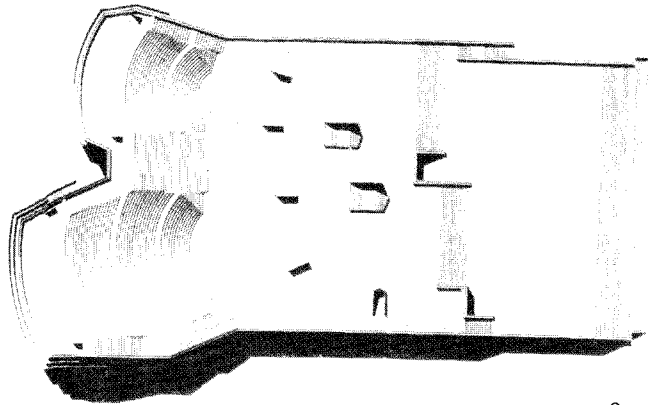
Pendahuluan

Guggenheim Museum

Deanery Garden

Buku ini berisi koleksi yang mewakili bangunan-bangunan abad kedua puluh, dan seperti halnya semua koleksi, pemilihan 'bangunan yang akan dipamerkan' menimbulkan dua pertanyaan mendasar.

Pertama, apa yang seharusnya menjadi kriteria pemilihan? Kemudian, bagaimana seharusnya isi buku ini disusun dan bagaimana pula cara menampilkannya? Pertanyaan yang terakhir lebih mudah dijawab yaitu bangunan-bangunan dalam buku ini disusun secara kronologis berdasarkan tanggal perancangan dimulai. Cara penyusunan ini menimbulkan beberapa kejutan menarik, seperti tanggal awal desain **Guggenheim Museum** oleh Frank Lloyd Wright (hlm. 90), yang walaupun desainnya selesai pada tahun 1950-an, bentuknya yang revolusioner ternyata telah ada sejak tahun 1945. Kemudian, 'kejutan baru' juga akan terasa ketika membalik halaman. yang memuat desain **Deanery Garden** oleh Sir Edwin Lutyens (hlm. 26) hingga ke halaman. yang memuat **Larkin Building** oleh Frank Lloyd Wright (hlm. 28). Penyusunan bahan koleksi dengan cara seperti ini juga membantu menemukan hubungan yang tampaknya sukar dimengerti melalui pendekatan dan narasi lainnya. Sebagai contoh, pembandingan Deanery Garden dengan desain **Prairie House** karya Wright (dengan versi yang paling modern yaitu **Robie House**, hlm. 36), memperlihatkan bahwa ternyata Wright menggunakan lebih banyak metode komposisi Beaux-Arts daripada yang diakuinya.

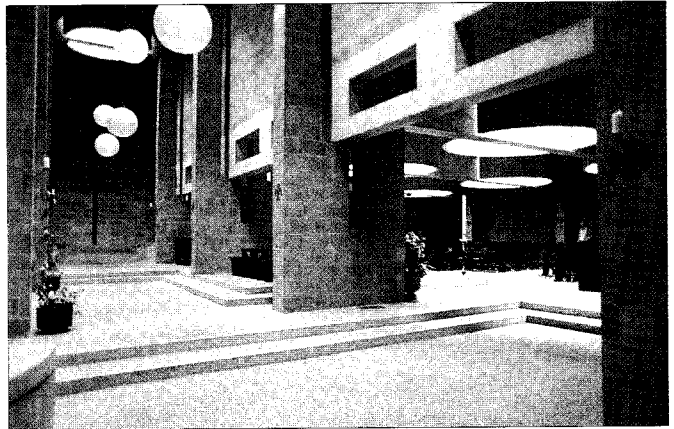
Setiap pembahasan bangunan memiliki jumlah halaman yang sama, dan denah, potongan, serta tampak bangunan digambar dengan metode umum menggunakan software CAD. Terdapat variasi dalam pembahasannya, misalnya tentang keterangan material yang digunakan. Hal ini untuk menyesuaikan dengan keunikan bangunan yang sedang dibahas, tetapi tidak untuk mengaitkan kembali gambar-gambar tersebut dengan gaya pada gambar asli yang

Robie House

Syney Opera House

dibuat para arsiteknya. Hal ini menjamin kejelasan, konsistensi, serta memenuhi tujuan buku ini, yaitu untuk mempelajari organisasi ruang bangunan-bangunan penting abad kedua puluh. Di lain pihak, hal ini juga berarti beberapa gambar menjadi kurang menyentuh dibandingkan dengan gambar aslinya. Sebagai contoh, denah **Säynätsalo Town Hall** rancangan Aalto yang tampak bertekstur (hlm. 102) atau denah **Sydney Opera House** rancangan Utzon yang menggunakan teknik rendering (hlm. 128), memunculkan gagasan tentang auditorium yang dipahat pada permukaan keras. Pengertian historis yang tepat dari tiap-tiap bangunan seharusnya mengacu pada gambar awal rancangannya, tetapi buku ini hampir dalam setiap pembahasan menyediakan deskripsi yang lebih lengkap dibanding pembahasan yang terdapat dalam sejarah umum.

Dalam pembahasan bangunan, kami putuskan untuk tidak menyertakan *site plan*-nya. Hal ini dilakukan dengan alasan praktis, yaitu karena sering kali sulit menempatkan site plan dalam literatur dan pencantumannya secara umum berarti memperkecil ukuran lantai dasar sesungguhnya. Namun demikian, bila pembahasan site merupakan hal yang penting dalam perancangan, pembaca akan menemukan gambar site plan tersebut atau setidaknya ada diskusi tentang hal tersebut. Kami berusaha menampilkan gambar potongan dan gambar tampak untuk setiap bangunan. Dalam beberapa kasus, bila hal ini tidak memungkinkan, daripada menganalisis foto yang didasarkan pada perkiraan, kami memilih untuk menampilkan denah bangunan saja. Pada kasus seperti ini, denah mendeskripsikan inti dari ide arsitektural dan organisasi ruang. Semua gambar bangunan mempunyai skala yang sama, kecuali jika disebutkan lain.

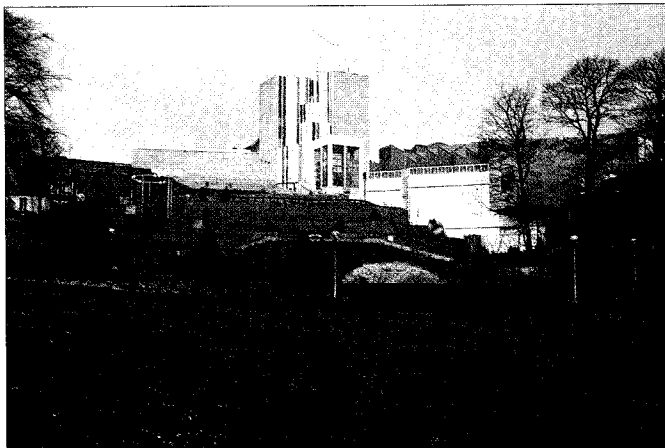
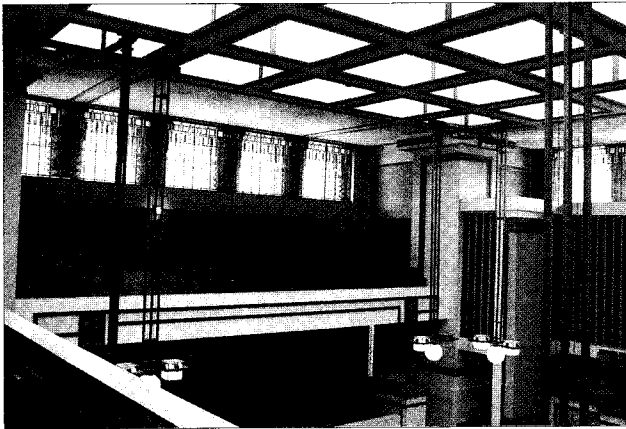
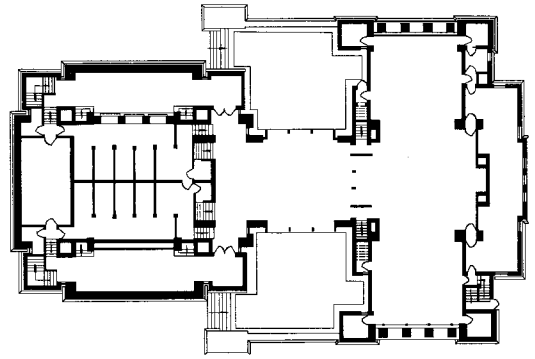
Begitu pula dengan pertanyaan kritis tentang bangunan apa saja yang harus ditampilkan

Can Lis

Eiffel Tower

Roman Catholic Church, The Haque

dalam buku. Dari awal telah kami putuskan bahwa hanya bangunan yang selesai dibangun yang akan kami bahas, walaupun tidak harus bangunan yang masih berdiri. Hal ini berarti meniadakan beberapa proyek berpengaruh yang merupakan bagian dari keseluruhan sejarah arsitektur abad kedua puluh, terutama karya Mies van der Rohe antara tahun 1919 hingga 1924, di mana ia menawarkan bahasa ekspresi baru untuk kaca, bata, dan beton. Hal ini juga berarti bahwa ide menakjubkan yang tereksplorasi dalam pascarevolusi Rusia tidak masuk dalam pembahasan. Penyeleksian bangunan mempertimbangkan inovasi dalam gaya, teknik, atau program, terutama yang memengaruhi arsitektur secara mendasar. Tujuan lainnya adalah mengikutsertakan berbagai arsitek, di samping membahas karya para 'master' arsitek.

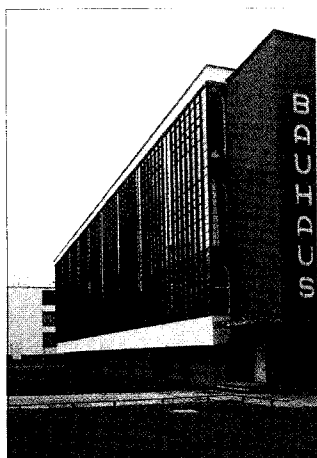
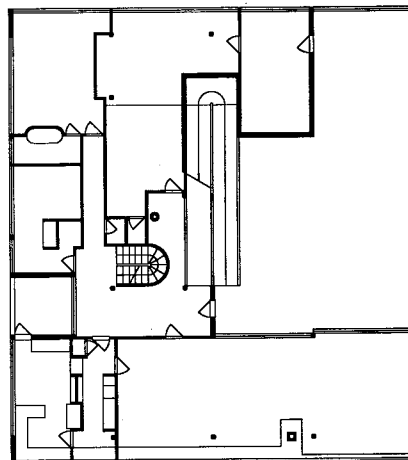
Akhirnya, karena tidak ada daftar atau standar yang sempurna, kami menyertakan beberapa bangunan dengan kualitas bagus, tetapi agak terlupakan, seperti rumah tinggal JØrn Utzon yaitu **Can Lis** (hlm. 176), dan **Roman Chatolic Church** karya Aldo van Eyck di Hague (hlm. 154). Buku ini juga memuat beberapa arsitek yang tampaknya tidak terkenal atau tidak mengikuti fashion, seperti Hans Hollein yang merancang **Mönchengladbach Museum** (hlm. 174) yang mungkin terlalu terpengaruh gaya postmodern.

Salah satu keuntungan penyusunan koleksi seperti dalam buku ini adalah tidak adanya penjelasan '*cause and event*' yang menyebutkan penemuan dan penyebaran ide arsitektur. Oleh karena itu, akan berguna sekali bila terdapat gambaran tentang sejarah modernitas yang melatarbelakangi buku ini secara singkat dan mendasar. Sejarah yang versinya sudah secara luas kita terima sekarang ini memiliki akar yang dalam dan berbeda-beda, dan telah mulai setidaknya beberapa abad yang lalu, yaitu

Mönchengladbach Museum

Unity Temple

Denah Unity Temple

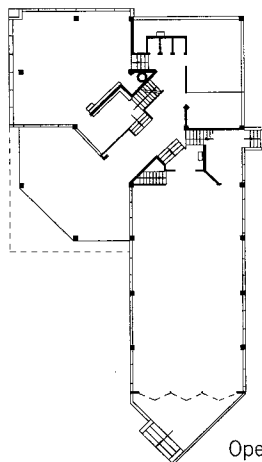
pada zaman Renaissance dengan dua perkembangan utama.

Pertama, secara bertahap terjadi institusionalisasi pemisahan antara berpikir dan berbuat, desain dan konstruksi. Hal ini terlihat jelas pada munculnya peran arsitek sebagai seniman atau profesional yang bekerja secara independen untuk membangun desainnya sendiri. *Kedua,* kepercayaan tersebut berkembang menjadi desain yang seharusnya didasarkan pada alasan dan bukti empiris, bukannya pada praktik yang berakar pada tradisi bertukang dan konvensi style. Seorang pelopor yang tidak terduga dari pendekatan tersebut, yaitu Galileo dengan eksperimen yang memprediksikan kinerja kolom dan balok secara ilmiah dari material konstruksinya telah meletakkan model analisis yang identik dengan teknik modern. Perkembangan spesialisasi serta kesulitan dalam mendapatkan pengetahuan teknik ini berarti bahwa para arsitek akan terus kehilangan kontrol terhadap bagian penting dari ranah keahlian mereka, dan tentu saja hal ini menekankan otoritas tradisi klasik yang telah sekian lama menjadi dasar arsitektur Eropa.

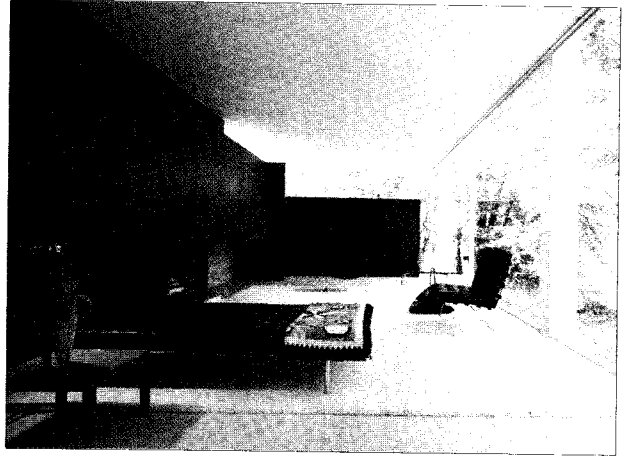
Sampai pertengahan abad kesembilan belas, terjadi revolusi industri dan perkembangan material seperti kaca, besi tempa, dan besi cetak, kemudian baja dan beton bertulang yang tersedia dalam jumlah, ukuran, serta harga yang memungkinkan penyebaran penggunaannya dalam bangunan. Akibatnya adalah kebutuhan akan arsitektur baru yang merepresentasikan era baru. Monumen pertama yang berdiri adalah Crystal Palace oleh Paxton, Eiffel Tower oleh Eiffel, Galerie des Machines oleh Dutert dan Contamin yang sebenarnya bukanlah karya arsitek, melainkan karya insinyur, bahkan Paxton merupakan seorang tukang kebun yang jenius. Ketika para arsitek masih berdebat tentang batasan gaya yang sesuai dengan pekerjaannya, para insinyur telah mengembangkan bentuk-

Post Office Savings Bank

Bauhaus

Villa Savoye
bentuk radikal baru yang merupakan hasil eksploitasi material baru.

Ternyata di Chicagolah, bukan di Eropa, sebuah arsitektur modern yang menyeluruh muncul. *Pertama* dengan pengembangan gedung tinggi dari rangka baja, kemudian dengan prinsip 'penghancuran sebuah kotak' oleh Frank Lloyd Wright yang memperlakukan keseluruhan interior sebagai ruang 'hidup' menyeluruh dan menghubungkan interior ke luar sebagai 'kesatuan yang mengalir'. Setelah muncul di sekitar awal abad dalam rancangan *Prairie House*-nya, visi ini kemudian segera muncul dalam desain ruang kerja di **Larkin Building** (hlm. 28) dan terlihat semakin mantap di **Unity Temple** (hlm. 32).

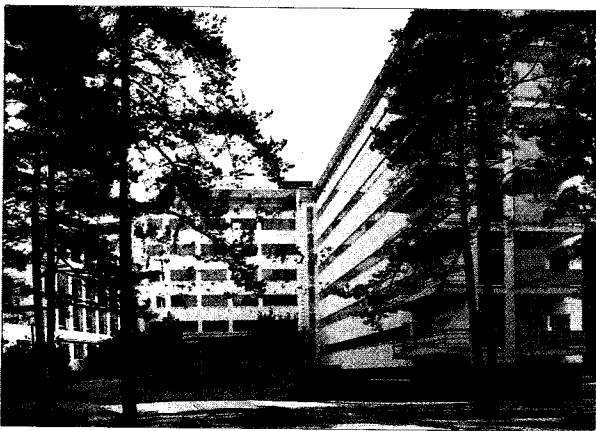
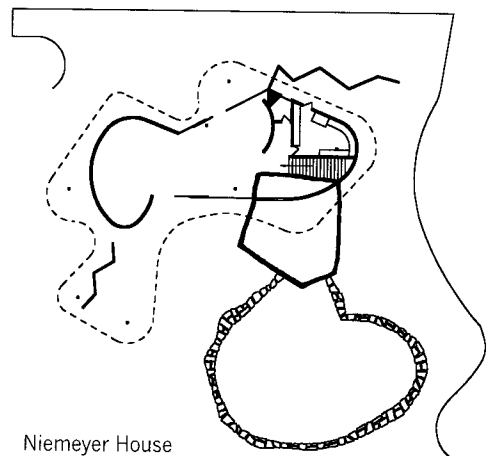
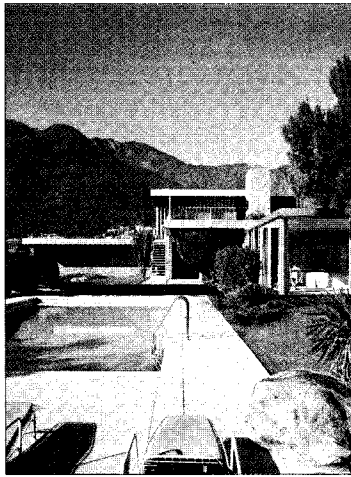
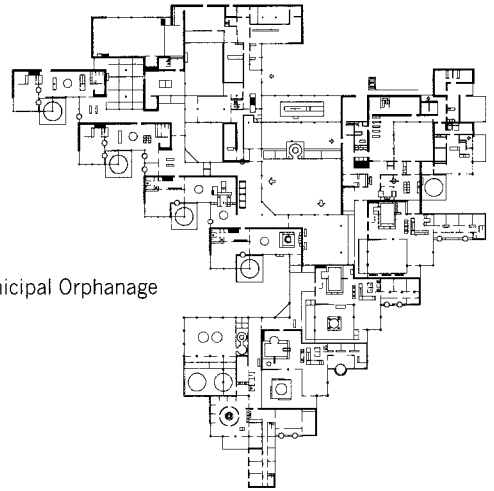
Karya Wright segera dipublikasikan di Eropa dan dengan cepat memberi pengaruh besar, tetapi seberapa luas pengaruhnya tidaklah terlalu jelas. *Fin de siécle* para arsitek Eropa secara ruang tidak terlalu inovatif, tetapi mereka mengeksplorasi ekspresi yang sesuai dengan konstruksi. Karena pengaruh seorang arsitek dan teoris asal Jerman yang bernama Gottfried Semper, yang menganggap karpet yang digantung dalam rangka kayu sebagai bentuk pertama ruang tertutup, gedung-gedung seperti **Post Office Savings Bank** karya Otto Wagner di Wina (hlm. 30) serta **Palais Stoclet** karya Josef Hoffmann di Brussels (hlm. 34) memperlakukan batu sebagai penutup dinding yang ringan. Pada tahun 1920-an, ide baru tentang ruang yang diisi 'penutup' ringan berkembang menjadi International Style, yang pada awalnya merupakan tema pada pameran Museum Seni Modern di New York. Bangunan yang merepresentasikan gaya baru ini adalah **Open Air School** karya Johannes Duiker (hlm. 54), **Bauhaus** karya Walter Gropius (hlm. 52, sebuah institusi pendidikan yang sangat berpengaruh, termasuk juga bangunannya), **Lovell 'Health House'** karya Richard Neutra (hlm. 56), **Villa Savoye** karya Le Corbusier

Open Air School

Palais Stoclet

Einstein Tower

Farnsworth House

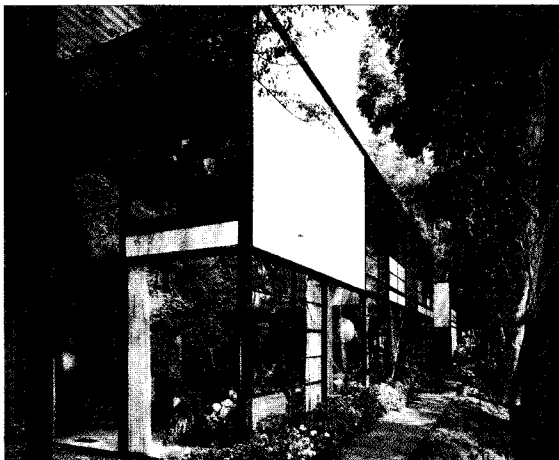
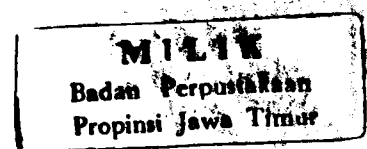
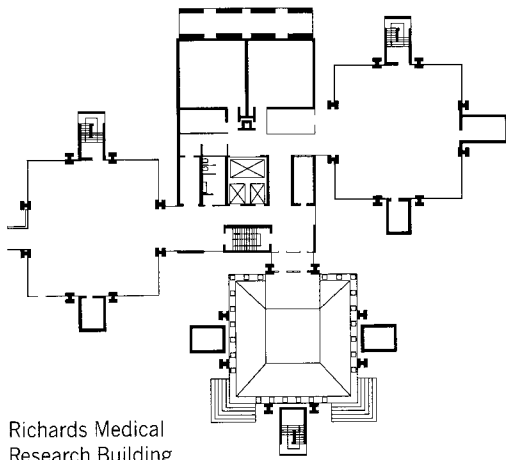
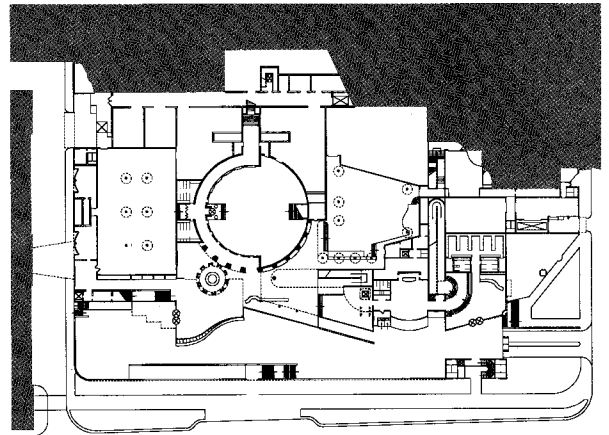
(hlm. 64), **Tugendhat House** karya Mies van der Rohe (hlm. 62), dan **Tuberculosis Sanatorium** karya Alvar Aalto (hlm. 68). Bangunan-bangunan tersebut kebanyakan menggunakan grid kolom yang menopang lantai bangunan. Ruangan dibentuk oleh panel dinding yang berdiri sendiri atau partisi. Bagian eksteriornya seperti kulit yang membungkus dengan bukaan-bukaan besar yang dapat ditempatkan secara bebas dengan penutup kaca atau bukaan horizontal yang menerus. Hal ini menekankan sesuatu yang sangat berbeda dengan konstruksi tradisional.

Bagi para pendukungnya, International Style merepresentasikan sebuah lingua franca Era Mesin. Bangunan dirancang secara fungsional terlepas dari kungkungan gaya tradisional, dan sebagai tanggapan langsung terhadap masalah serta menjadi konstruksi baru, baik dalam prinsip maupun dalam memecahkan masalah kekurangan rumah yang merupakan warisan utama Perang Dunia I. Meskipun idealisme ini mendominasi untuk sementara waktu, sebuah aliran alternatif hadir di tengah Modernisme dan menantang Rasionalisme sebagai aliran utama. Aliran alternatif ini dikenal sebagai Ekspresionisme yang hadir sebelum masa perang, seperti dalam **Glass Pavilion** rancangan Bruno Taut (hlm. 42) dan **Einstein Tower** rancangan Eric Mendelsohn (hlm. 46). Aliran alternatif ini hadir kembali setelah disesuaikan dengan keadaan setempat pada **Schminke House** rancangan Hans Scharoun (hlm. 74), walaupun prinsip metafisikanya berbeda, dan akhirnya dalam **Philharmonie Hall** di Berlin (hlm. 126) Ekspresionisme terpecah.

Pada saat International Style menjadi terkenal, para pendukungnya mempertanyakan kesadaran tentang apa yang dikatakan Aalto sebagai 'arsitektur modern internasional yang tidak berakar'. Pada **Villa Mairea** (hlm. 88) yang pada dasarnya selesai tahun 1940, Aalto mentransformasikan grid kolom ke dalam

Tubercolosis Sanatorium

Niemeyer House

Kaufmann Desert House

Amsterdam Municipal Orphanage

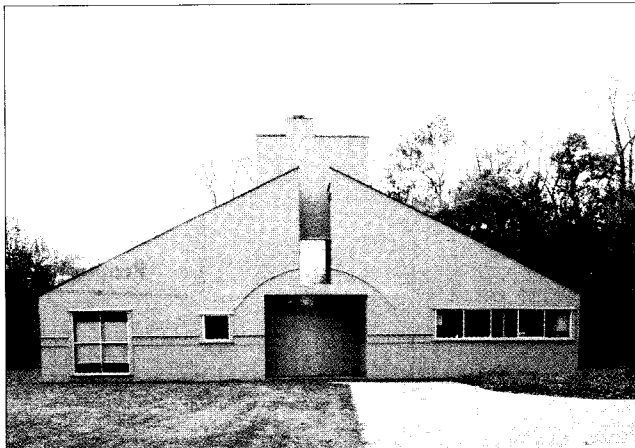
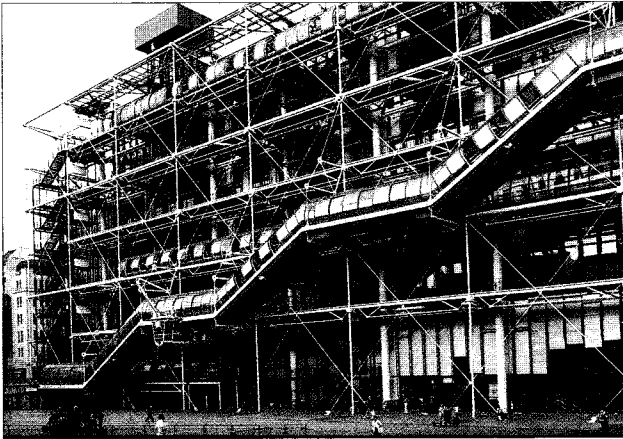
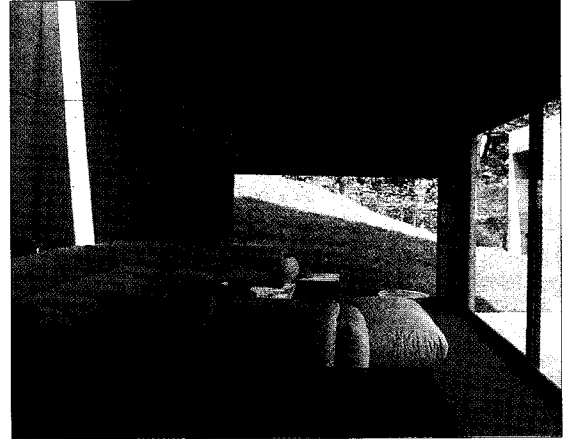
sebuah abstraksi hutan Finlandia, dan menggabungkannya dengan referensi dari tradisi Finlandia yang pada dekade sebelumnya mungkin tampak aneh. Jawaban Frank Lloyd Wright pada International Style adalah **Fallingwater** (hlm. 80), yang juga merupakan tanggapan yang sangat baik terhadap site yang unik. Di Brazil, Oscar Niemeyer mengembangkan sebuah interpretasi yang berani dari gaya Le Corbusier (**Niemeyer House**, hlm. 114). Ia menganggap gaya tersebut sebagai kurva yang merupakan gema alam tropis beserta tumbuhannya, dan seperti 'tubuh wanita yang ia sukai' di pantai Copacabana.

Meskipun transformasinya tidak sedramatis setelah tahun 1918, Perang Dunia II menandai sebuah perpecahan besar di dalam perkembangan Arsitektur Modern. Semangat International Style berakar di Amerika Serikat dengan pengaruh dari kaum imigran seperti Walter Gropius dan Mies van der Rohe. Arsitektur baja dan kaca Mies—di mana pertama kali ia definisikan ekspresinya pada **Farnsworth House** (hlm. 94)—menjadi gaya perusahaan Amerika (sebagai contohnya **Lever House**, hlm. 104) dan dengan cepat menyebar di seluruh dunia.

Di California terdapat dua orang berkebangsaan Austria yang sangat berbakat, yaitu Rudolf Schindler (**Schindler-Chace House,** hlm. 48) dan Richard Neutra yang telah mantap tiga dekade sebelumnya, menyatukan idealisme internasional dengan tradisi lokal untuk menghasilkan rumah tinggal yang paling nyaman pada abad ini. Karyanya meliputi desain **Kaufmann Desert House** (hlm. 96) yang dibangun bagi pemilik Fallingwater hingga *Case Study Houses* yang terkenal yang dipromosikan oleh editor majalah *Arsitektur dan Seni*, John Entenza, termasuk **Eames House** (hlm. 92). Dalam hubungan dengan perkembangan di Skandinavia, gaya California yang kontemporer akan memengaruhi gaya hidup negara-negara maju.

Eames House

Richards Medical Research Building

Staatsgalerie

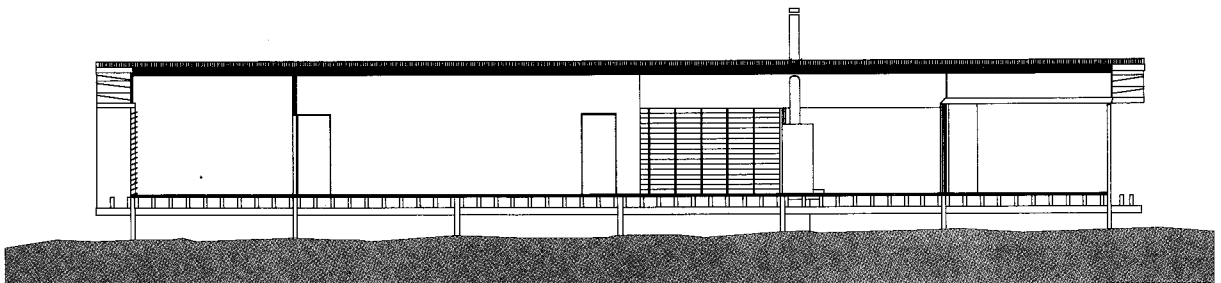
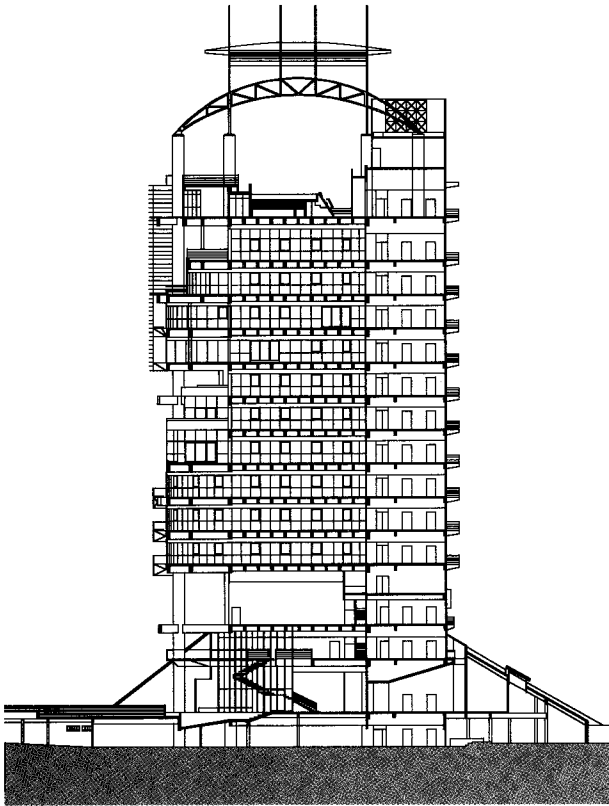
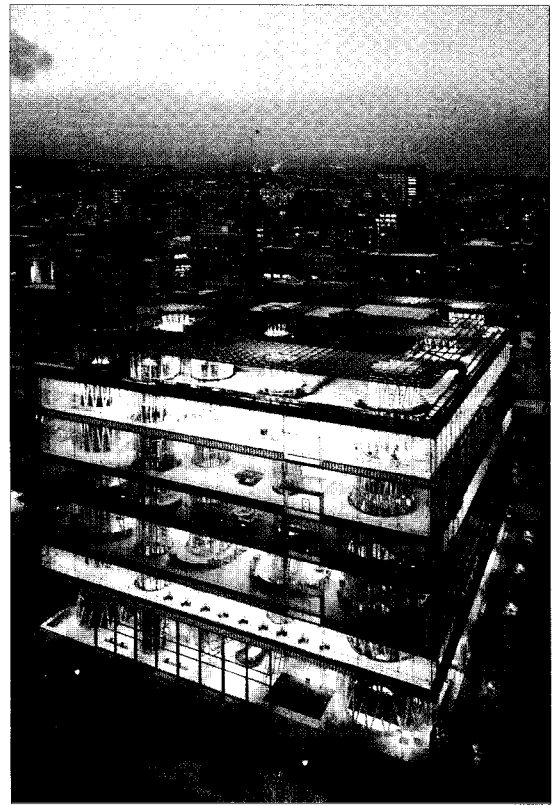
Dengan rancangan **Unité d'Habitation** di Marseilles yang menakjubkan (hlm. 100), Le Corbusier mengindikasikan pemutusan radikal dengan idealismenya sebelum perang dunia. Sebagai ganti dari ruang yang dibungkus rapat dalam kulit bangunan yang dilambangkan oleh **Swiss Pavilion** (hlm. 72), ia menawarkan sebuah tebing dalam, hunian seperti gua yang dibingkai beton kasar dan dilingkupi oleh *roof-garden*. Selain itu, terdapat juga fasilitas kehidupan modern, seperti *crèche*, *running-track*, *boiler house* yang semuanya mempunyai kehebatan dan misteri reruntuhan peradaban masa silam. Setelah dihapus dari kurikulum Bauhaus, sejarah menjadi sebuah sumber baru. Di Amerika Serikat terdapat banyak pembicaraan tentang 'Monumentalitas Baru' dengan pelopornya yang sangat berpengaruh yaitu seorang penyebar arsitektur modern dan sejarawan asal Swiss terkemuka bernama Sigfried Giedion.

Dua orang arsitek paling berbakat di antara para arsitek pada generasi baru, yaitu Aldo van Eyck dan Jørn Utzon, mencari bangunan dan arsitektur vernakuler non-Barat. Sementara itu, Louis Kahn yang termasuk dalam generasi lebih tua, tetapi perkembangannya lebih lambat, berubah setelah mengadakan perjalanan ke Mediterania sewaktu menjadi arsitek hunian pada Akademi Amerika di Roma. Desain Van Eyck dalam **Amsterdam Municipal Orphanage** (hlm. 122), yaitu sebuah pertambahan 'sel' kecil, diilhami secara langsung oleh *casbahs* di Afrika Utara. Sementara itu, bagi Utzon dasar kreativitas untuk Sydney Opera House adalah puncak platform kuil bangsa Maya. Dalam karya kedua arsitek tersebut, tujuan kuncinya adalah menciptaan perasaan sebuah 'tempat' yang nyata, bukan manipulasi 'ruang' abstrak.

Louis Kahn yang latar belakang pendidikannya bertradisi Beaux-Arts Prancis ingin mengembalikan arsitektur pada bentuk yang

Vanna Venturi House

Pompidou Centre

Kushino House

solid dan permanen. Gagasan utamanya adalah bahwa dinding dapat memiliki arti penting dengan menggunakannya untuk mengakomodasikan ruang sekunder suatu bangunan. Pembagian bangunannya ke dalam 'ruang yang melayani dan dilayani,' seperti dalam **Richards Medical Research Building** (hlm. 130), juga memberinya jalan untuk membawa keteraturan ke dalam kompleksitas program bangunan modern, khususnya pada pipa dan saluran utilitas yang memerlukan banyak pemeliharaan.

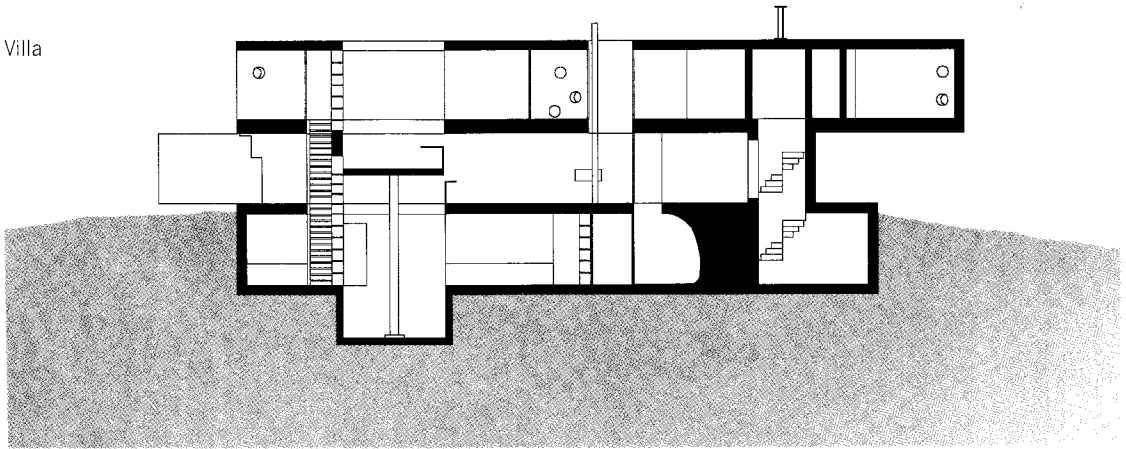
Sebagai seorang guru yang berpengaruh, Kahn membuktikan sebuah katalisator yang tidak biasa untuk salah satu peristiwa kontroversial dalam arsitektur saat ini, yaitu postmodernisme, dengan **Vanna Venturi House** (hlm. 144) sebagai ikon paling awal dan mungkin yang paling meyakinkan. Walaupun wujud pertama postmodernisme dalam arsitektur merupakan bentuk eklektik, hal ini kemudian banyak dihubungkan dengan kritik yang lebih luas bagi dasar pemikiran masa pencerahan dan dengan modernitas itu sendiri.

Manifestasi Postmodernisme yang paling kekal dalam arsitektur adalah penemuan kembali minat terhadap kota—secara jelas ditunjukkan dengan perubahan karya James Stirling dari **Leicester Engineering Building** (hlm. 118) dan **Staatsgalerie** di Stuttgart (hlm. 184), dan perlakuan arsitektur sebagai bahasa. Pendekatan yang terakhir dapat dilihat tidak hanya pada Michael Graves (**Graves House**, hlm. 204), yang berpindah ke klasik, tetapi juga anggota New York Five seperti Richard Meier (**Atheneum**, hlm. 182) dan Peter Eisenman (**Rumah VI**, hlm. 180), yang secara sadar menghidupkan kembali arsitektur 'putih' dari era *High Modernism*. Bahkan, bangunan seperti **Pompidou Center** (hlm. 170) tampak diisi dengan nostalgia tentang masa depan karena representasi bangunan yang menggunakan

Ball-Eastaway House

Menara Mesiniaga

Sendai Mediatèque

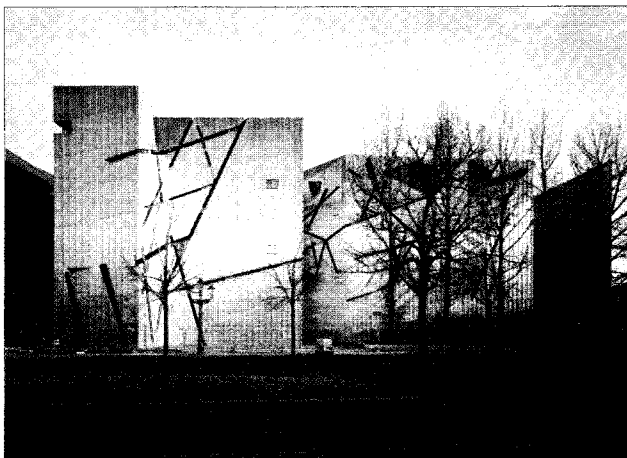
gambar-gambar yang dipengaruhi gerakan *avant-garde* pada periode Modern Awal.

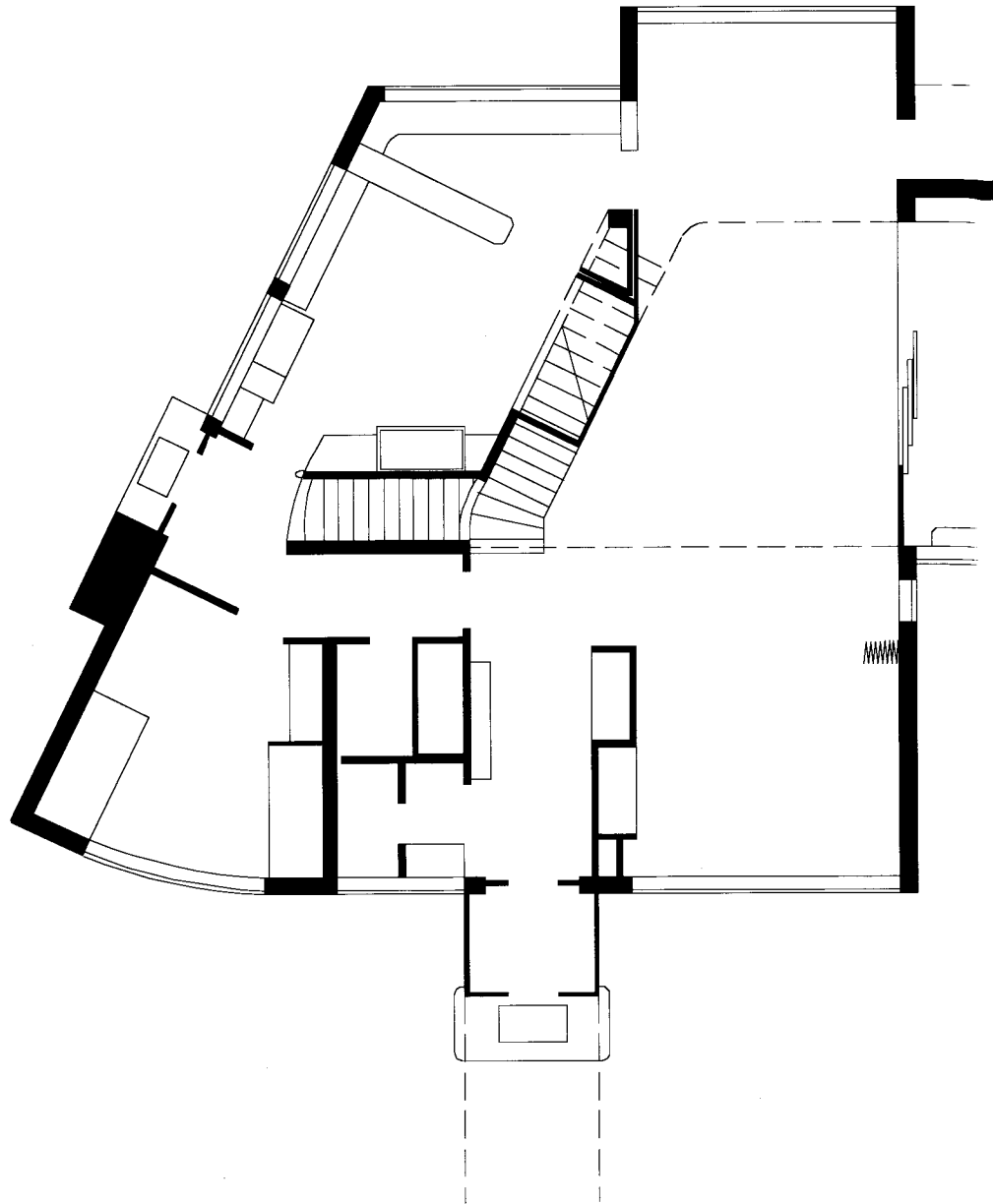
setelah dinyatakan mati pada awal 1980-an, modernisme menjadi subjek minat yang diperbarui di antara para arsitek. Sebagian pengembangan modernisme yang paling menarik muncul ketika disatukan dengan tradisi lokal dan menjelma mengimbangi permintaan iklim dan kultur yang berbeda. Contohnya adalah Tadao Ando pada **Japan Koshino House** (hlm. 188), Glenn Murcutt di Australia (**Ball-Eastaway House**, hlm. 194), dan Ken Yeang di Malaysia pada **Menara Mesiniaga** (hlm. 216). Pada tahun 1980-an juga terlihat pergantian ke *avant-garde* berikutnya meskipun hanya dengan revolusi estetika dalam pemikiran. Sesuatu yang paling sesuai untuk menandai munculnya *Zeitgeist* baru adalah pameran 'Arsitektur Dekonstruksi' yang diadakan di Museum Seni Modern di New York pada tahun 1988. Namun, sama seperti International Style yang awalnya merupakan campuran tepat dari kemampuan yang berbeda-beda, para arsitek yang berbeda, seperti Frank Gehry (**Gehry House** hlm. 186), Peter Eisenman (**Wexner Center** hlm. 202), Rem Koolhaas (**Kunsthal**, hlm. 210), Bernard Tschumi, dan Zaha Hadid (**LF1, Landesgartenschau** hlm. 230) hanya mempunyai sedikit kesamaan di luar minat yang umum dalam bentuk-bentuk yang dipecah.

Tidaklah mudah mendefinisikan arsitektur masa kini karena kita berada terlalu dekat dengan arsitektur itu sendiri, sebagian lagi karena kita berada dalam periode yang memiliki perbedaan tren dan minat yang sangat besar serta membingungkan. Bentuk-bentuk menantang gravitasi yang mengagumkan pada **Bordeaux Villa** rancangan Rem Koolhaas (hlm. 234) menjadi sebuah pencapaian modernisme yang mempesona, sekaligus kritik terhadap modernisme itu sendiri. Serupa dengan hal tersebut, 'ruang cair' yang tidak memiliki materi rancangan Toyo Ito dalam **Sendai Mediathéque** (hlm. 232) dan ketegasan Peter Zumthor untuk

Bordeaux Villa

melandaskan arsitekturnya pada 'fakta' tentang konstruksi pada **Thermal Baths** di Vals (hlm. 206), keduanya menunjukkan aliran utama dalam arsitektur modern sekaligus memiliki sikap sangat berbeda di masa yang dikuasai oleh media digital ini.

Dari segi budaya umum, mungkin bentuk arsitektur yang paling mengejutkan pada akhir abad adalah munculnya pasar global dalam desain. Agar dapat berfungsi dalam pasar seperti ini, arsitek memerlukan gaya 'tanda tangan' yang membedakan mereka dari rekan mereka, dan memastikan bahwa mereka akan membuat 'tampilan' yang telah dikenal sebagai jawaban atas site dan kebutuhan klien, hampir mengabaikan lokasi. Efek dari hal ini dapat bersifat menghancurkan, seperti kita lihat dalam kasus dua arsitek dalam dua bangunan yang disambut dengan antusias pada tahun 1990-an, Frank Gehry dan Daniel Libeskind. Setelah mendapat tugas untuk mengulangi keajaiban bangunan **Bilbao Guggenheim Museum** di tempat lain (hlm. 224), bentuk yang dipakai Gehry menjadi terlalu berlebihan. Sementara itu, Libeskind merusak kredibilitas rancangan asli **Jewish Museum** di Berlin (hlm. 220) yang seharusnya memiliki bahasa tempat dan program ruang yang spesifik dengan mendaur ulang rancangan ini pada proyek lain.

Bangunan-bangunan yang menjadi *superstars* di dunia sekarang ini mendominasi media umum yang sadar akan apa yang sedang menjadi fashion. Namun, sejarawan tentang masa depan boleh menginterpretasikannya hanya sebagai isyarat bagi sesuatu yang akan muncul, bukannya sebagai penjelmaan *fin de siècle* kita sendiri, dengan warisan yang tidak sekuat Art Nouveau yang eksotis pada abad yang lalu. Bahan untuk perubahan sepertinya lebih tepat dikatakan ada di dalam kumpulan catatan tentang abad pertama 'tradisi yang baru' ini, bukannya tersedia di satu tempat saja.

Jewish Museum

Bangunan-bangunan

Sekolah Seni Glasgow

Charles Rennie Mackintosh, 1868–1928
Glasgow, Skotlandia, 1896–1899, 1905–1909

Pada tahun 1896, biro arsitektur lokal Honeyman dan Keppie memenangkan sebuah kompetisi mendesain gedung baru Sekolah Seni Glasgow. Karena sitenya yang miring dan rumit serta dana yang terlalu pas bagi biro besar tersebut, proyek ini dianggap tidak penting. Para rekanan biro memercayakan proyek tersebut pada seorang asisten muda bernama Charles Rennie Mackintosh. Rancangannya menunjukkan keutamaannya. Walaupun tidak menerus, pembangunannya membuatnya sibuk selama 13 tahun.

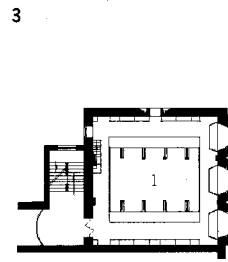
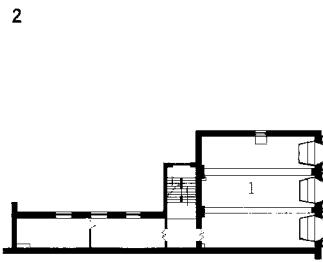
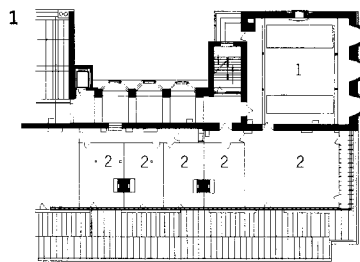
Mackintosh berencana mengubah studio di bagian utara bersamaan dengan akses utama dari jalan, dengan perpustakaan, ruang kuliah berbentuk teater, fasilitas daerah masuk, serta akomodasi para staf yang mengarah ke selatan. Kesimetrisan diperkuat oleh daerah entrance yang berada di tengah dan tampaknya sengaja dibuat tidak mencolok. Empat buah jendela pada satu sisi diseimbangkan dengan tiga jendela di sisi yang lain, dengan ukuran yang berbeda dalam pengaturan yang memperlihatkan kesan keberanian serta 'kejujuran', railing tangga yang elegan beserta dinding menciptakan kesimetrisan kembali, tetapi dengan cara menciptakan keserasian ritme dengan ambang jendela. Mackintosh mendapatkan kepuasan dengan komposisi detail seperti pada pengulangan kontemporer pada desain Lutyens (**Deanery Garden**, hlm. 26)

Jendela studio dengan balok terekspos dan potongan langsing menunjukkan keterusterangan industri, di mana baja dengan lengkungan yang kuat dan sambungan yang kompleks menunjukkan hubungan Mackintosh dengan Art Nouveau. Namun, jendela tersebut berfungsi dengan baik, terutama sebagai pendukung papan pembersih jendela, mungkin juga sebagai pendukung kerangka jendela.Tangga utama dan museum menawarkan contoh konstruksi berdekorasi yang elegan. Pasangan balok menonjol yang memegang kolom terinspirasi Jepang (sumbernya juga dari motif dekorasi di atas railing entrance), atap masif, dengan balok dan sambungan juga terasa bergaya '*modern medieval*'.

Karena keterbatasan dana, sayap kanan yang berisi perpustakaan tidak dibangun pada tahap pertama dan Mackintosh kembali dipanggil pada tahun 1905 untuk membangunnya. Meskipun perpustakaan menempati bangunan kotak, terdapat bangunan dengan ketinggian ganda pada rancangan awal, sedangkan interiornya mengalami transformasi. Sebuah galeri sempit terdapat di sekeliling ruangan, tetapi dengan kolom penopang berjarak sekitar 1,2 meter (4 kaki) dengan ruangan sehingga pasangan balok galeri tampak harus keluar untuk memegang potongan kayu berbentuk kotak. Permainan struktur yang ekspresif ini diperlukan untuk menempatkan kolom di atas balok baja di bawahnya, tetapi sesuai dengan detail bangunan serta kontrol pencahayaan alami dan buatan. Hal ini memengaruhi arti ruang yang begitu kompleks yang membuatnya terlihat seperti abstraksi *pembersihan hutan*. Pengaturan yang sama muncul lagi pada tampak barat bangunan. Jalan masuk merupakan cara Manerist tanpa *keystone* dan

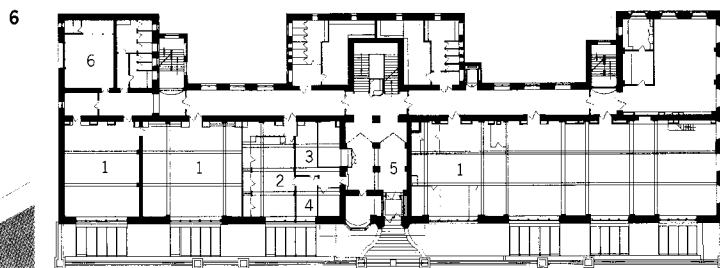
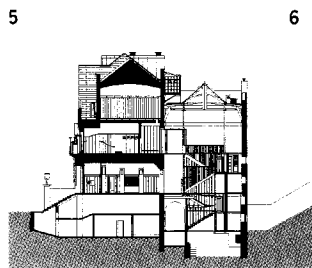
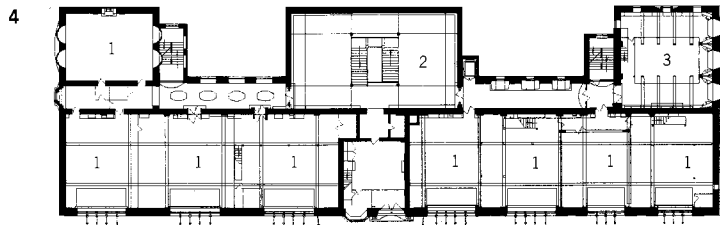
ornamen yang rumit. Namun, desainnya didominasi oleh tiga buah jendela yang sempit dengan grid kotak yang menerangi perpustakaan. Potongan bawah berulang pada ruangan untuk sekolah Arsitektur dalam sayap studio. Semua jendela tersusun dari batu halus, sedangkan finishing pada bagian akhir studio utara menggunakan batu kasar yang perubahannya dibatasi oleh cerukan pada dinding.

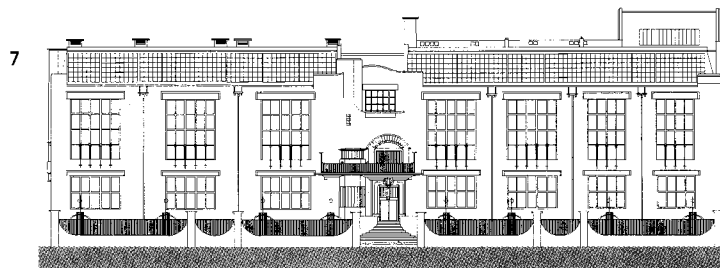
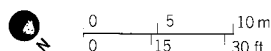
Pada tampak Selatan, Mackintosh menerapkan jendela serupa, tetapi ia menempatkan jendela-jendela tersebut dalam kedalaman dinding bertekstur kasar. Kesimetrisan terpecah oleh sebuah cerobong kecil serta sebuah volume kantilever yang dramatis dari rumah kaca kecil tempat meletakkan bunga-bunga untuk contoh menggambar.

Mackintosh sering kali dianggap sebagai pionir proto modern, tetapi karyanya berakar teguh dalam nilai dan metode progresif modern yang biasanya dimengerti pada abad kesembilan belas. Ia bersama dengan Voysey, salah seorang arsitek *Arts and Craft* lainnya, percaya bahwa penampilan luar berevolusi dari kondisi dasar di dalam. Dia pun mengaplikasikan prinsip ini dengan ketepatan dan kreativitas yang tak tertandingi.

1. Sebagian Denah Lantai Dua
1. Ruangan di Atas Balkon Perpustakaan
2. Studio Profesor

2. Mezanin Lantai Satu di Atas Balkon Perpustakaan
1. Ruangan di Atas Balkon Perpustakaan

3. Balkon Perpustakaan
1. Balkon Perpustakaan

4. Denah Lantai Satu
1. Studio
2. Museum
3. Perpustakaan

5. Potongan Melintang (Utara-Selatan)

6. Denah Lantai Dasar
1. Studio
2. Ruang Sidang Dewan Direksi
3. Toko
4. Kantor
5. Hall Entrance
6. Ruang Guru

7. Tampak Depan

Deanery Garden

Sir Edwin Lutyens, 1869–1944
Sonning, Berkshire, Inggris, 1901

Sir Edwin Lutyens yang lahir pada tahun 1869, mempunyai kemiripan dengan Frank Lloyd Wright. Ia memulai praktik sebagai arsitek pada awal tahun 1889 dan sampai saat mendesain Viceroy's House pada tahun 1912 di New Delhi, India, yaitu sebuah *country house* yang dapat dibuat sendiri, seorang klien yang berani telah mengubah inti rancangan arsitek ini. Namun, tidak seperti Wright, Lutyens bukanlah seorang penemu yang radikal. Rumah-rumah rancangannya memiliki denah yang sama, dan ide arsitektur rumah-rumah ini dapat dilihat pada karya Philip Webb hingga rumah karya William Butterfield.

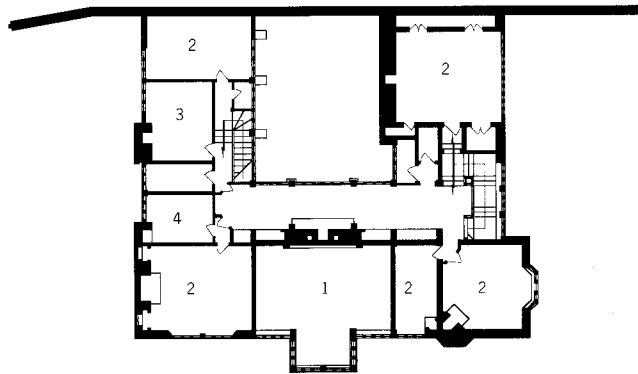
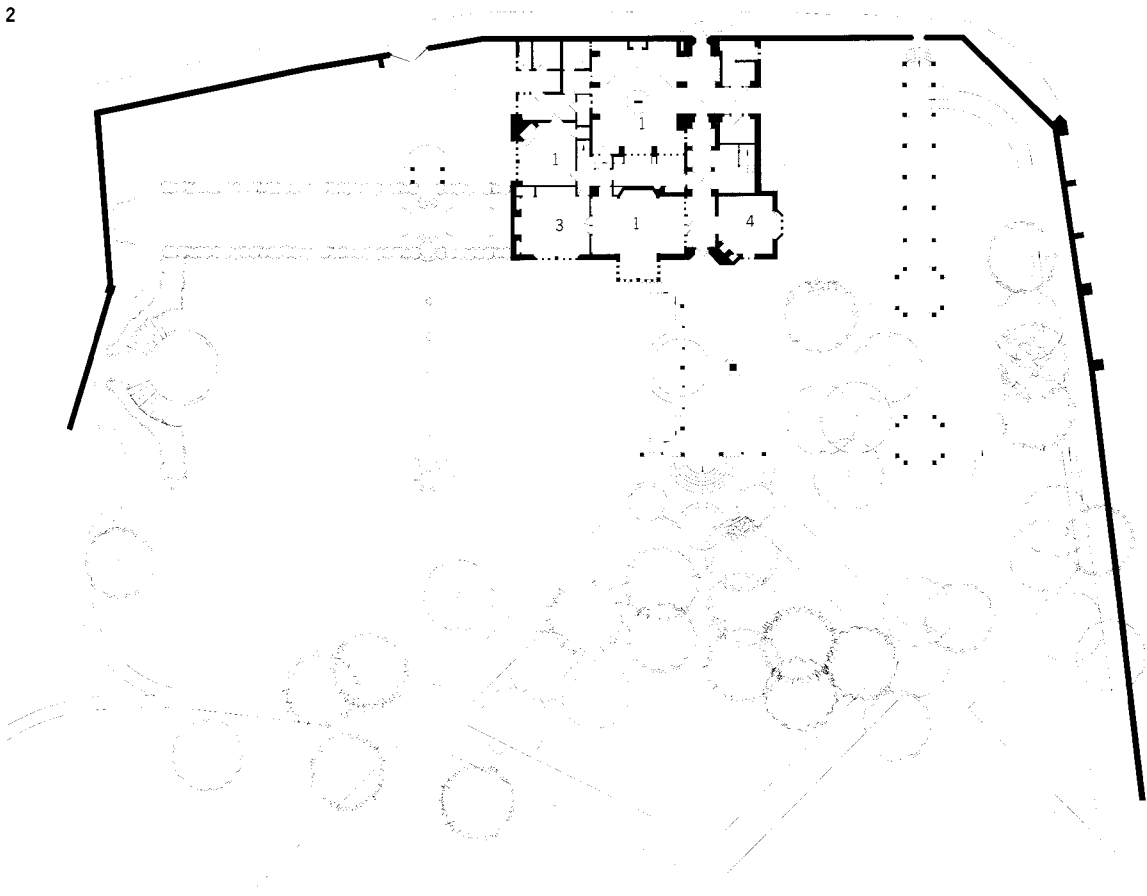
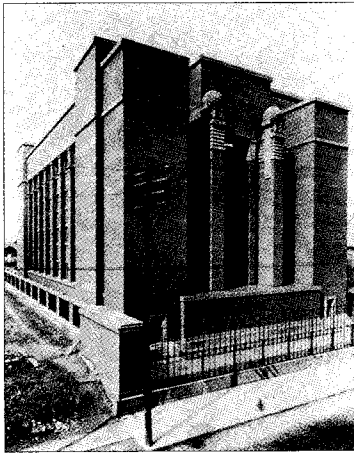
Seperti beberapa rumah ternama karya para arsitek modernis setelah Perang Dunia I, rumah rancangan Lutyens kebanyakan berfungsi sebagai tempat berakhir pekan. Pembangunan jalan kereta api telah membuka akses ke beberapa lokasi yang memungkinkan pemilik rumah untuk datang dan pergi pada akhir minggu, dan mereka sering mengundang banyak tamu ke tempat mereka. Denah ruangan disusun berdasarkan hierarki untuk menyediakan akomodasi terpisah bagi keluarga, tamu, dan para pelayan. Lutyens pada dasarnya menyukai denah berbentuk huruf H, dengan pintu masuk dari sisi utara melewati sebuah entrance besar dengan ruang makan, hall, dan ruang duduk yang diatur ke arah selatannya.

Deanery Garden yang dibangun dari dinding bata tua yang mengelilingi ujung utara dari jalan, memperlihatkan banyak ciri khas Lutyens. Denah diatur secara simetris mengelilingi sebuah taman dalam, tetapi masuk melalui tepian melalui jalan setapak beratap lengkung di sisi timur taman. Jalan ini menjadi *aksis* utama taman. Jalur ini ditandai oleh sebuah cerobong masif di sebuah sudut ruang duduk dan kesimetrisan ditegaskan kembali dengan jendela besar melengkung pada sebuah hall dengan ketinggian ganda. Seperti rumah, tamannya juga terorganisasi menjadi ruangan-ruangan terpisah yang dihubungkan dengan pertemuan jalan setapak dan terjalin ke dalam sebuah permainan kompleks dari penambahan dan pengurangan *kesimetrian*, serta menjadi sukar dimengerti karena perubahan ketinggian lantai.

Kesatuan antara rumah dan taman merupakan hal utama bagi Lutyens. Biasanya taman tersebut ditangani oleh salah seorang desainer kebun terkenal di Inggris bernama Gertrude Jekyll yang menguasai pola tanam yang tidak formal sehingga menjadi interupsi sempurna bagi arsitektur yang kuat. Pergola yang didesain senada dengan jalur sirkulasi menuju rumah ditanami bunga mawar yang berhadapan dengan anggrek, dengan tanaman mawar yang mengarah ke pepohonan. Tanaman eksotis kebanyakan diletakkan dekat teras dan bentuk geometris taman diperhalus oleh tanaman setempat yang disukai Jekyll.

Salah satu cara yang digunakan Lutyens agar ukuran rumahnya tampak menjadi lebih besar adalah memperluas arsitektur ke dalam lingkungan sekitar. Pembagian ruangan ke dalam menjadi beberapa daerah yang biasanya diatur mengelilingi satu jalur sirkulasi meningkatkan perbandingan dinding luar dengan ruangan tertutup. Di Deanery Garden, tiga buah ruang penerima tamu dihubungkan dengan pintu ganda. Hal ini membentuk sumbu yang menghubungkan perapian di ruang makan

dengan jendela di ruang duduk sehingga menyatukan mereka menjadi satu ruangan. Pemisahan ruangan tidaklah sama dengan yang dilakukan Wright pada rumah-rumah Prairie, tetapi cara Wright yang 'merusak sebuah kotak' membuat jejak yang sama dengan sumbu.

Penggunaan bata merah Berkshire, genteng keramik, serta cahaya pengarah memperlihatkan ketertarikan Lutyens pada bangunan vernakuler yang telah ia pelajari sebelum bekerja di kantor George. Pada bagian dalam, bata diplester, tetapi Lutyens menggunakan ashlar untuk mendramatisasi jalan setapak melengkung yang menuju daerah masuk dan tangga. Yang terakhir itu merupakan ciri khas Lutyens pada masa itu, menggunakan detail konstruksi kayu ek yang sangat kaya. Setiap sambungan ia eskpresikan, dan ruangan antara balok pijakan tangga ia dibiarkan terbuka untuk memasukkan cahaya sampai ke daerah masuk di bawahnya. Detail yang kaya, meskipun mengambil dari gerakan Arts and Crafts, ini timbul dari kecintaan seorang Manneris pada 'kejujuran' konstruksi.

1. Denah Lantai Satu
1. Bagian Atas Hall
2. Kamar Tidur
3. Kamar Mandi

2. Denah Lantai Dasar
1. Hall
2. Halaman
3. Ruang Makan
4. Ruang Duduk
5. Dapur

Larkin Building

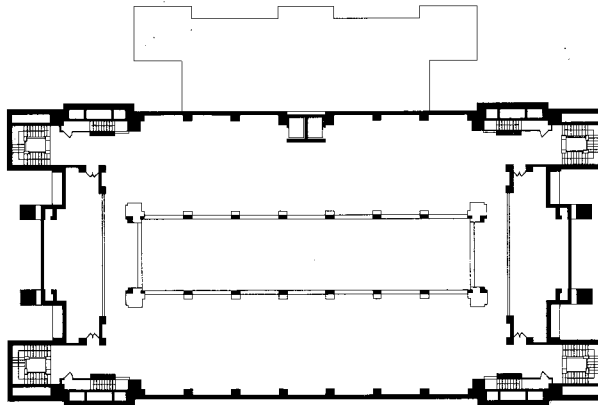
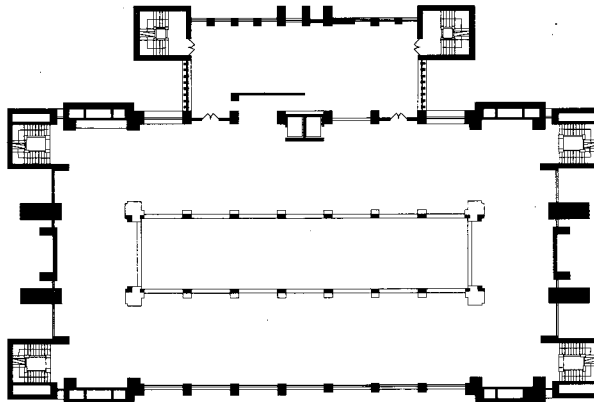
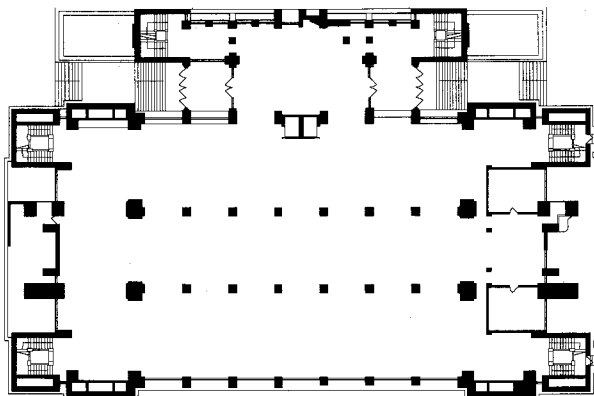
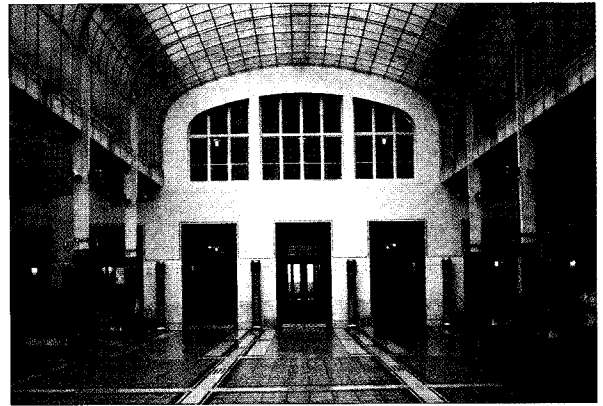
Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Buffalo, New York, Amerika Serikat, 1902–1906 (telah diruntuhkan)

Pada tahun 1900, Frank Lloyd Wright telah mempunyai reputasi sebagai arsitek domestik di Chicago yang memiliki orisinalitasnya sendiri. Setelah melihat karya awal Wright, yaitu rumah-rumah Prairie, Darwin D. Martin, wakil presiden Larkin Soap Manufacturing Company mengundangnya untuk mendesain gedung administrasi baru untuk bisnis pemesanan lewat surat mereka yang tengah berkembang. Hal tersebut menjadi kesempatan pertama Wright untuk mencoba idenya dalam skala besar dan dalam konteks yang lebih sulit, yaitu di daerah perkotaan, dibandingkan dengan daerah pinggiran kota yang hijau yang lebih terasa cocok untuk arsitektur organiknya. Site bangunan yang berada di antara jalan kereta api, pabrik, dan fasilitas penyimpanan perusahaan tersebut tampak tidak menarik. Oleh karena itu, Wright membuat gedung yang hampir keseluruhannya introvert. Sebagai tanggapan atas hal tersebut dan karena tidak menyukai suasana kota, ia mengikuti pendekatan yang sama dengan karyanya di daerah perkotaan seperti **Johnson Wax Administration Building** (hlm. 84) dan **Guggenheim Museum** (hlm. 90). Wright mendeskripsikan bagian luar struktur bangunan lima lantai yang terbuat dari baja dan beton bertulang sebagai 'gedung sederhana terbuat dari bata yang terikat kuat', dan mengatur interior bangunan di sekitar atrium bagian atas. Pola ini akhirnya menjadi terkenal untuk bangunan perkantoran. Ia menganggap para pekerja sebagai '*family gathering*' dan menganggap gedung tersebut merayakan usaha kolektif para pekerja. Lukisan dinding pada bagian bawah *skylight* dipahat dengan tema kebajikan dalam bekerja dan solidaritas manusia. Dalam pikiran Wright, ruangan tengah mengaspirasikan skala dan keutamaan seperti ruang tengah katedral.

Percaya bahwa ruang adalah inti arsitektur, Wright me-mutuskan untuk membebaskan 'ruang besar' pada atrium dari apa pun yang mungkin mengganggu kenyamanan volume yang begitu mengesankan. Tangga dan fasilitas pendukung diletakkan pada bagian berbentuk anjungan berlubang pada sudut bangunan (pipa-pipa utilitas naik secara ekspresif di atas tangga gedung). Bagian ini dibedakan dari massa bangunan utama dengan garis-garis dari kaca, yang dapat dibandingkan dengan ekspresi ruang yang melayani dan ruang yang dilayani pada karya Louis Kahn setengah abad kemudian (**Richards Medical Research Building**, hlm 130). Anjungan tempat tangga yang serupa ditarik keluar dari salah satu sisi panjang untuk membingkai bagian yang ditambahkan untuk lounge, kamar mandi, dan ruang *penerima tamu*. Pintu masuk utama diletakkan dengan rapi di antara blok tambahan dan atrium, mengingatkan kita pada denah berbentuk huruf H dalam **Unity Temple** (hlm. 32).

Perusahaan Larkin mengizinkan Wright untuk memperlakukan proyek ini seperti interior rumah rancangannya, yaitu seperti Gesamtkunstwerk, di mana setiap kebutuhan diintegrasikan sebagai bagian dari keseluruhan. Contohnya adalah lemari arsip yang diangkat dari lantai untuk memudahkan pembersihan dan tidak mengganggu keutuhan ruangan. Kemudian, pengaturannya disatukan dengan panel berbentuk segitiga di sekitar kedua atrium dan dinding luar: pengaturan ini

menjadi sebuah preseden untuk proyek Mies van der Rohe pada tahun 1922, yaitu Concrete Office Building. Dinding ruangan WC yang juga terangkat dari lantai, menurut Wright, adalah pertama kalinya diperkenalkan, bentuk yang kini terdapat hampir di setiap bangunan modern.

Bentuk-bentuk orthogonal yang kasar pada gedung Larkin ini, tampak menerus dengan permukaan yang menonjol atau ornamen pada sudut-sudutnya. Walaupun menurut pikiran pengamat kontemporer hal ini berkesan kasar dan fungsional, tetapi bagi Wright mereka tampak asli dan menjadi penegasan konstruktif dari aturan pada era mesin...., yaitu sebuah ekspresi kekuatan yang diaplikasikan untuk tujuan yang sama dengan garis lautan pada bidang pesawat atau sebuah mobil. Kita cenderung mengasosiasikan rasa sentimental tersebut dengan kalangan Modernis Eropa sekitar tahun 1920-an, bukan dengan Wright yang menganggap alam sebagai inspirasi abadi. Perbandingan antara arsitektur dan mesin menjadi sesuatu yang biasa dalam lingkaran progresif sekitar akhir abad ini, tetapi di sinilah hal itu pertama kali ditemukan sebagai ekspresi yang berpengaruh kuat.

1. Denah Lantai Dua
1. Area Kantor

2. Denah Lantai Satu
1. Area Kantor

3. Denah Lantai Dasar
1. Area Kantor
2. Ruang Penerima Tamu
3. Halaman Cahaya
4. Entrance

Post Office Savings Bank

Otto Wagner, 1841–1914
Wina, Austria, 1903–1912

Otto Wagner adalah seorang arsitek ternama dan seorang guru terkenal dari Austria. Sebagai dosen arsitektur di sebuah akademi terkenal di sebuah kota, ia memengaruhi beberapa arsitek berbakat pada generasi setelahnya, termasuk Hoffmann, Olbirch, dan Pleonik. Dia sendiri pun dipengaruhi oleh ide radikal yang tumbuh subur dalam formasi Vienna Secession tahun 1897.

Gedung Post Office Savings Bank merupakan bangunan yang mendemonstrasikan ide yang dibahas Wagner dalam bukunya *Arsitektur Modern* yang terbit tahun 1896. Gedung ini tidak hanya terkenal inovatif dalam pengorganisasian ruangnya, tetapi juga karena bahan penutup (*cladding*) eksterior dan interior pada hall bank. Cladding telah menjadi isu utama pada akhir abad kesembilan belas, sebagian karena reaksi penggantian dinding pemikul dengan struktur rangka, sebagian lagi karena perkembangan ide seperti ini di Jerman, terutama dalam karya Gottfried Semper.

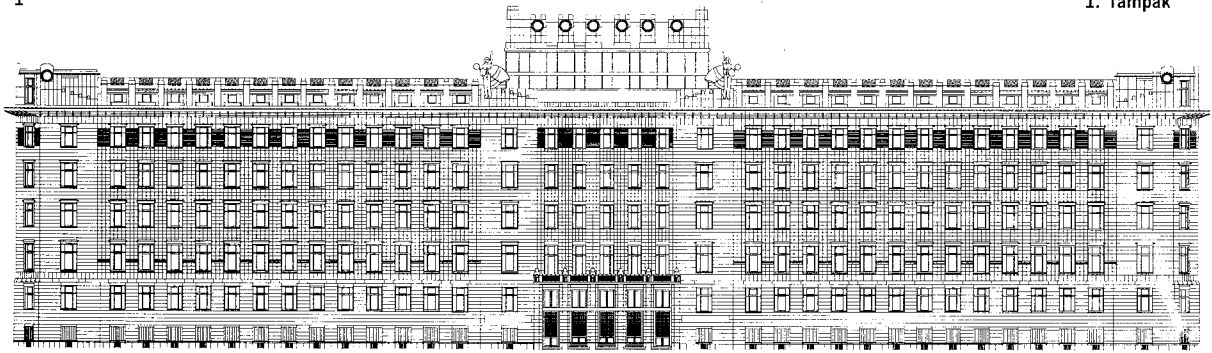
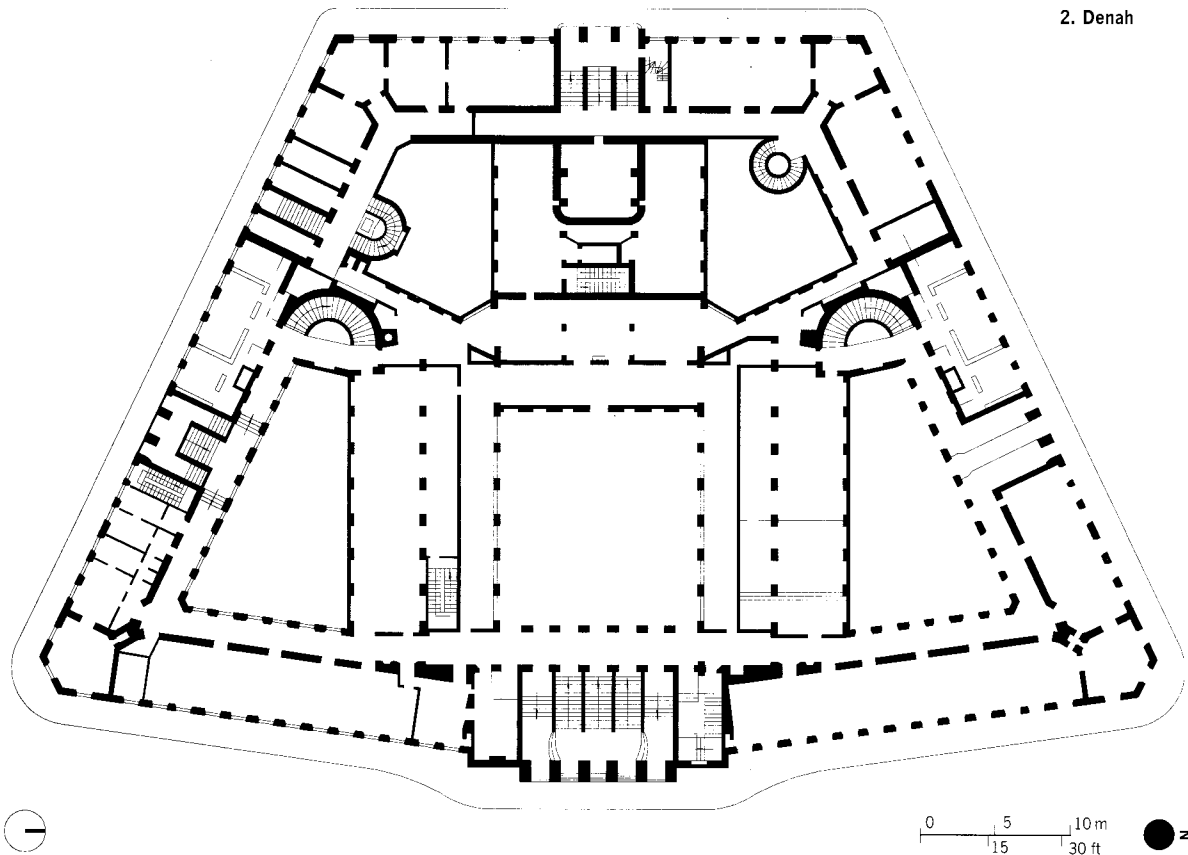
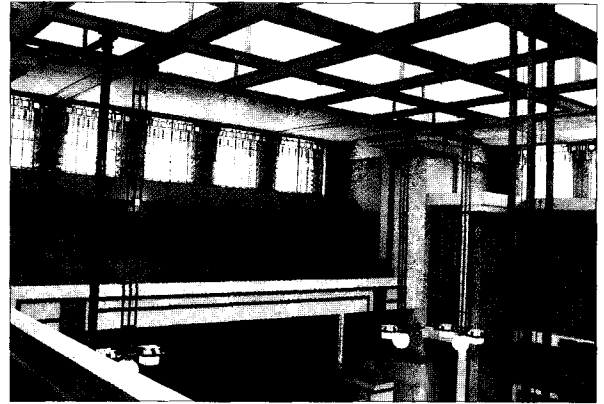
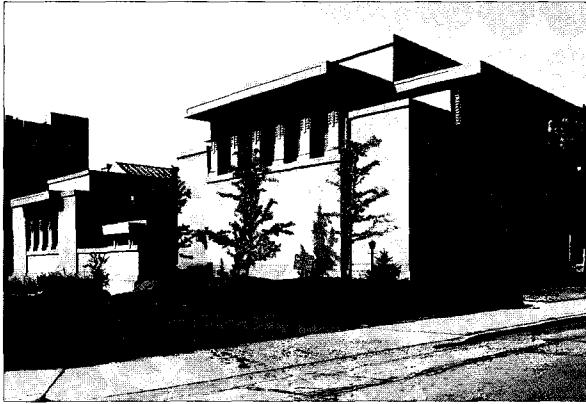
Dalam teori Semper tentang "empat elemen dalam arsitektur", peran penutup didapat dari 'dinding pengisi' atau 'jalinan lantai dan karpet'. Bahkan, dinding solid menjadi penting karena alasan praktis, yaitu dinding harus diperlakukan sebagai struktur tidak terlihat yang berada di belakang representasi dinding sebenarnya atau jalinan karpet berwarna-warni. Ia mengidentifikasikan selimut bangunan dengan pakaian tubuh manusia dan menggunakan kata yang sama untuk keduanya, yaitu *Bekleidung*. Pertimbangan tentang bahan mengarahkannya untuk memformulasikan dua prinsip. Pertama adalah membuat kualitas yang baik berdasarkan kebutuhan, yang kedua memungkinkan material dan proses fabrikasi untuk memengaruhi hasil akhir.

Cladding pada bangunan bank ini secara jelas memperlihatkan prinsip-prinsip di atas. Lantai-lantai bagian atas diberi penutup marmer, sedangkan dua lantai bagian bawah diberi penutup granit Swedia. Keseluruhan fasade bangunan ditandai oleh grid yang tampak terbentuk oleh baut-baut pada dinding. Pada kenyataannya baut pada dinding tersebut adalah penutup dari bahan alumunium, dan sesungguhnya ornamen berasal dari sambungan-sambungan tersembunyi yang digunakan untuk menopang slab tipis yang memang sudah disemen. Kepala baut yang terlihat di dinding sebenarnya dapat disembunyikan. Namun, seperti yang dikatakan Wagner, pengamat yang mengerti tentang baut dan sambungan pada struktur besi akan menganggapnya sebagai penahan sehingga memperjelas bentuk bangunan yang tertutup slab tipis dari batu. Dalam buku *Modern Architecture,* Wagner berargumentasi bahwa penggunaan panel dari batu tipis yang sengaja diperlihatkan dipasang pada fasade bangunan ini merupakan inti 'cara modern dalam membangun'. Hal ini berarti mengurangi ketebalan batu, yang juga berarti kita mampu mendapatkan material terbaik.

Seperti pada karya salah satu mahasiswa Wagner yang terkenal, yaitu Hoffman yang merancang **Palais Stoclet** (hlm. 34), hall utama bank ini dapat kita lihat sebagai *Gesamtkunstwerk*, di mana setiap detail telah dipikirkan dengan baik dan terintegrasi untuk membentuk suatu keseluruhan yang sempurna. Namun, dalam karya Hoffman, logika dari efek totalnya dapat kita lihat berda-

sarkan landasan estetika yang tegas, sedangkan pada bangunan Wagner lebih kompleks. Atap dari bahan kaca, lantai glass block, dan struktur baja menjadi pelopor pada abad kedua puluh, terutama pada **Maison de Verre** karya Chareau (hlm. 66). Keduanya dapat kita baca sebagai simbol potensi universal—bahkan, tidak memiliki gaya tertentu—dari bahasa era mesin yang akan datang. Pada kenyataannya, kedua bangunan tersebut lebih baik jika kita mengerti melalui teori Semper.

Seperti baju transparan yang dikenakan wanita dalam patung klasik Yunani, permukaan kaca pada rancangan Wagner seperti sengaja didesain untuk menyembunyikan sekaligus mengungkapkan. Oleh karena itu, permukaan tersebut berasal dari dunia yang berbeda dengan pengeksposan struktur hasil kaca transparan yang kita lihat dalam arsitektur modern. Dalam gedung ini, permukaan kaca bergabung dengan furnitur kayu neoklasik serta alumunium *acroteria* yang digunakan sepanjang *cornice* dan lantai atap. Simbiosis hal lama dan baru, material tradisional dan sintetis ini merupakan hal utama dalam gaya arsitektur Wagner.

1. Tampak

2. Denah

Unity Temple

Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Oak Park, Illinois, Amerika Serikat, 1905–1908

Sebagai anggota perkumpulan gereja Unitarian di Oak Park, sudah sewajarnya Frank Lloyd Wright terpilih sebagai arsitek yang mendesain gereja mereka. Ia dibesarkan dalam kepercayaan perkumpulan tersebut, dan pamannya, Jenkin Lloyd Jones, merupakan pendeta Unitarian paling terkenal di daerah itu. Para penganut Unitarian ini menekankan pentingnya rasionalitas di samping kepercayaan. Untuk menanggapi hal ini, Wright tidak membangun gereja bergaya ortodoks dan mengusulkan auditorium berbentuk kotak sebagai tempat para jemaat berkumpul di sekitar pendeta. Menurut pandangannya, hal ini merupakan 'sebuah kebangkitan bentuk kuil tua'.

Selain auditorium untuk peribadatan, perkumpulan ini juga memerlukan ruang untuk memenuhi kebutuhan sosial dan pendidikan para pengikutnya. Wright menyebut bangunan ini sebagai Unity House dan mengatur kedua elemen tersebut di sisi sebuah pintu masuk utama bagi keduanya—perkembangan dari versi denah bipolar pada **Larkin Building** (hlm. 28). Kedua bangunan ini memiliki kesamaan pada dua hal penting, mulai dari denah tertutup yang didesain untuk menjaga ketenangan interior pada sudut yang bising, sampai pada letak ruang servis pada bagian kosong di antara kolom, serta massa bangunan yang seperti blok balok. Namun, pada Unity Temple bagian eksteriornya mengekspresikan bagian dalam, bukan sekadar menjadi penutup ruang bagian dalamnya. Dan di sinilah Wright merasakan ruang internal muncul sebagai dasar bagi arsitektur.

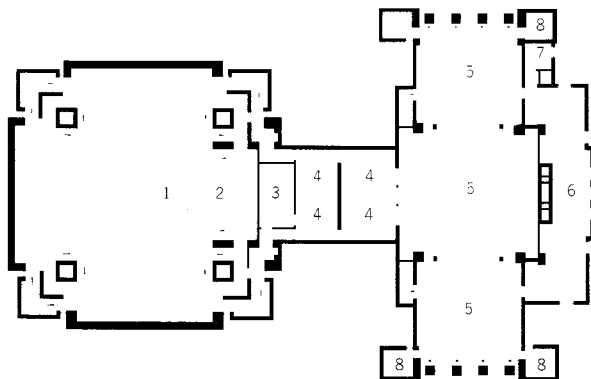
Denah ruang utama gereja berbentuk kotak sempurna yang oleh Wright dibentuk menjadi salib Yunani lebar dengan meletakkan tempat servis pada rongga di antara kolom. Tangga di bagian pojok menuju ke balkon menempati ketiga sisi dari tiga buah bujur sangkar, dan sisi yang keempat diisi oleh mimbar, paduan suara, dan tempat untuk organ. Bujur sangkar bagian tengah diberi *skylights* kotak berbentuk grid 5 X 5, sedangkan deretan jendela pada bagian atas lengan salib—dudukannya lebih tinggi daripada menara tempat tangga memberikan jalan masuk bagi sinar matahari—kaca pada bagian atap diberi warna kuning yang menurut Wright merupakan usaha untuk memasukkan suasana cerah tak berawan ke dalam ruangan. Ruang suci di bagian dalam bangunan dapat kita capai melalui perubahan urutan dalam ketinggian, pencahayaan, dan ruangan yang dimulai oleh setapak yang sebagiannya diberi penutup bidang atap yang menjorok ke luar. Kemudian, bagian ini bersambungan dengan tangga pendek ke platform yang diangkat dan *loggia* (galeri penghubung yang sebagian sisinya terbuka) yang menghubungkan Unity Temple dengan Unity House.

Ketika memasuki Unity Temple, kita merasakan suasana yang agak gelap pada level yang sama pada Unity House, tetapi letaknya setengah lantai lebih rendah dari lantai utama gereja, atau ruang semi basement yang menjadi ruang penyimpanan dan ruang mantel. View yang mengarah ke Unity House terbuka dan berpusat pada tempat perapian besar seperti pada rumah-rumah *Prairie* lainnya. Sementara itu, view yang mengarah ke gereja tersebut dihalangi oleh dinding datar yang mengarahkan kita ke daerah masuk di bagian tengah. Dengan

berputar ke arah dua kali 90 derajat, kita akan menemukan kegelapan jalan bawah tanah yang dikatakan Wright sebagai 'ruang terpencil' dan dari sini terdapat tangga sempit yang naik ke arah cahaya. Wright dengan lihainya melengkapi urutan tersebut dengan mengarahkan para jemaat bergerak ke depan setelah misa selesai, melewati mimbar dan turun melalui tangga di kedua sisi ruangan yang disembunyikan dengan baik dari pandangan saat memasuki dinding penutup yang mengontrol akses kita tadi.

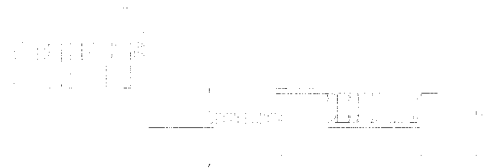
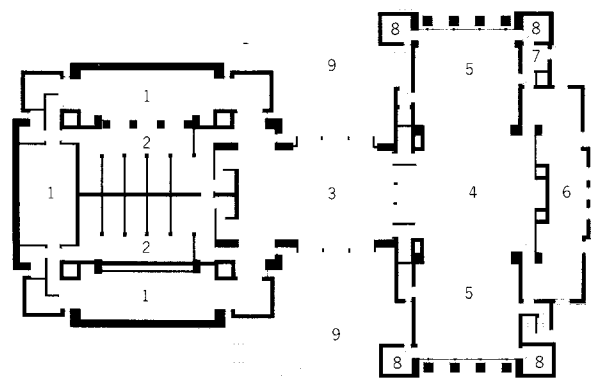
Dari luar, Unity Temple terlihat menyerupai kuil monolitik yang terbuat dari beton bertulang. Namun kebalikannya, dari dalam Wright mengubah keseluruhan volume menjadi komposisi yang murni plastis. Dengan memainkan bidang dan garis serta menutupi atau mengurangi ekspresi konvensional beban dan penahan beban pada bangunan, Wright dengan tepat memberikan ekspresi idealisme religius dan filosofis kaum Unitarian. Dilihat dari bentuk formalnya, hal tersebut mirip dengan ekspresi gerakan De Stijl di Belanda (seperti terlihat misalnya pada **Schröeder House** hlm. 50) walaupun pada bangunan ini masih terdapat kesimetrisan *Beaux Arts* dan aksis dalam pengaturan ruangnya.

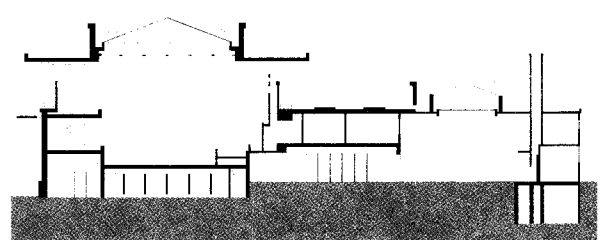
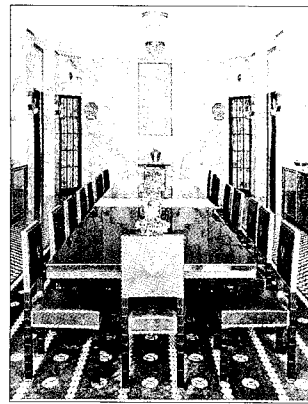
1

2

1. Denah Lantai Satu
1. Auditorium
2. Platform
3. Ruang untuk Organ
4. Bukaan Cahaya pada Langit-langit
5. Ruang Kelas
6. Ruang Menjahit
7. Toilet
8. Ruang Penyimpanan

2. Tampak Barat

3

4

3. Denah Lantai Dasar
1. Cloister
2. Ruang Mantel
3. Foyer
4. Unity House
5. Ruang Kelas
6. Dapur
7. Toilet
8. Ruang Penyimpanan
9. Teras

4. Potongan

0 5 10 m
15 30 ft
N

Palais Stoclet

Josef Hoffmann, 1870–1956
Brussels, Belgia, 1905–1911

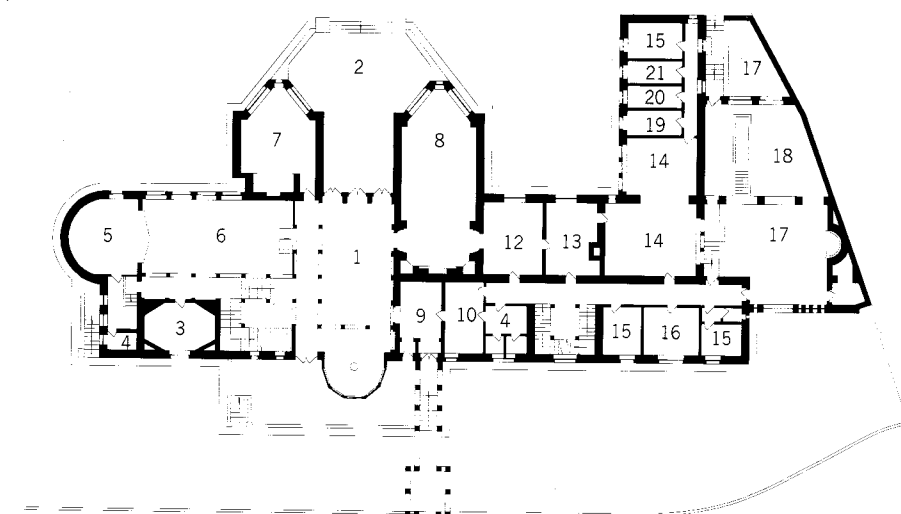
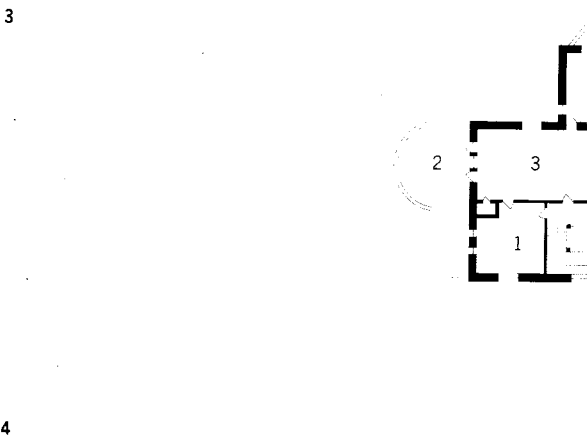
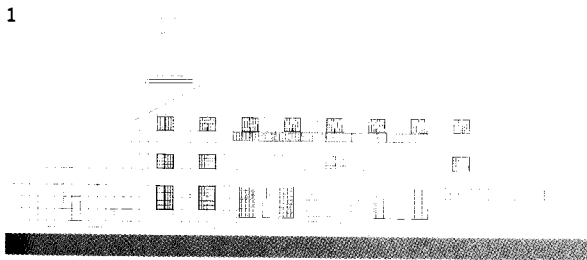
Pada tahun 1903, seorang arsitek bernama Josef Hoffmann dan seorang seniman bernama Koloman Moser membentuk sebuah studio dan workshop yang dikenal sebagai *Wiener Werkstätte*. Dengan semangat William Morris, program mereka menyatakan bahwa "Kami menganggap hal ini sebagai tugas mulia kami untuk memberikan kegembiraan kepada para pekerja dalam bekerja serta keberadaan yang layak sebagai seorang manusia'. *Werkstätte* dipersembahkan bagi penciptaan *Gesamtkunstwerken* yaitu karya seni total. Kesempatan pertama untuk merealisasikan ide tersebut dalam bangunan adalah di Brussels melalui Adolphe Stoclet, seorang penanam modal asal Belgia, yang tinggal di Wina bersama istrinya yang bernama Suzanne. Ia ingin membangun sebuah rumah tempat memamerkan koleksi seninya yang terus bertambah serta untuk menjamu kaum elit Eropa yang artistik. Buku tamu pasangan ini berisi nama seperti Diaghilev, Paderewski, Stravinsky, Cocteau, dan Anatole France.

Site bangunan terletak pada tepi daerah yang dibangun pada Jalan Tervueren, yaitu kelanjutan jalan Rue de la Loi yang bergengsi dan memiliki pemandangan yang indah di sebelah selatan. Untuk memanfaatkan keadaan ini, Hoffmann mengatur ruang-ruang tinggal dalam urutan ruang yang membentuk blok linier menghadap jalan tersebut. Ruang penerima tamu utama dinyatakan sebagai proyeksi cekungan tegas yang membentuk hubungan halus dari sumbu yang meluas ke dalam kebun. Rencana tersebut berjalan baik, tetapi tidak inovatif karena masih berakar pada prinsip klasik. Hal yang membuat Palais Stoclet luar biasa adalah cara Hoffmann mengolah permukaan serta kesempurnaan interiornya.

Palais Stoclet dibangun dari batu bata serta dibungkus slab batu besar dan tipis. Ini merupakan contoh sempurna tentang bagaimana 'mengolah permukaan dengan menganggapnya sebagai slab' seperti yang dijadikan Otto Wagner (yang juga guru Hoffmann) sebagai ciri arsitektur modern. Ukuran slab-slab tersebut menunjukkan bahwa mereka harus menjadi lapisan tipis, bukannya dinding batu. Seperti halnya Wagner yang terkenal menggunakan bentuk seperti 'paku' yang diekspos pada kantor **Post Office Savings Bank** di Wina (hlm. 30), Hoffmann berusaha keras menekankan bahwa penutup bukanlah dinding padat. Ia melakukannya dengan menandai sudut-sudut dan membingkai bukaan dengan profil metal tipis yang tampak seperti tali-temali yang diregangkan. Hasilnya mengejutkan, bahkan mengganggu, secara total memutarbalikkan interaksi yang jelas antara beban dan pendukung yang telah memperkuat ekspresi formal dari banyak arsitektur sebelumnya. Jendela pada Palais Stoclet bukanlah lubang di dalam dinding, tetapi permukaan segi-empat pada dinding, bahkan pada beberapa kasus sebenarnya terletak di depan dinding itu. Massa bangunan dibaca seperti komposisi bidang yang menekankan desain dengan kemurnian geometris, dan efeknya menjadi sangat ringan hampir seperti surealisme. Dalam detail, Hoffmann memanfaatkan sifat datar hingga efek dramatis, seperti ruang duduk bertutup yang terlihat seperti dipahat dari taman, dengan lengkungan atasnya tampak menggantung, dan karena profil ganda tampak meluncur ke bawah seperti sebuah gerbang raksasa.

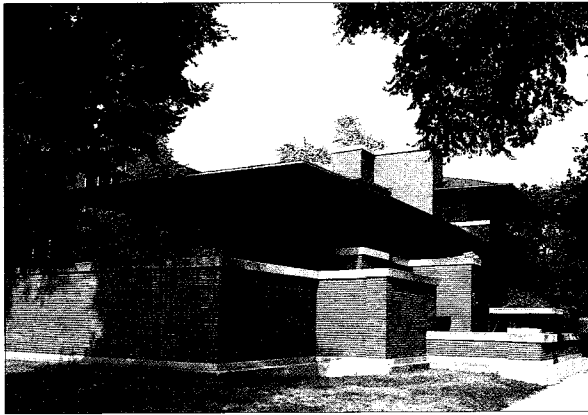
Hoffmann merancang interior mewah tersebut bersama beberapa orang rekan, dan bila tidak bekerja sama

hasilnya mungkin akan tampak terlalu dominan. Bagaimanapun juga, penyelesaian dan kontrolnya mengagumkan. Sebagai contoh, dinding ruang makan memiliki tiga tingkatan, yaitu marmer Portovenere gelap dan lemari dari kayu makasar yang paling di depan, di atasnya terletak sederetan marmer Paonozzo terang, yang tidak terlalu maju dan di atas serta di belakangnya terdapat dekorasi mosaik rancangan Klimt. Kamar mandi utamanya besar berdinding marmer pucat dengan garis marmer hitam dan perunggu. Kamar mandi ini dilengkapi oleh perlengkapan toilet dari perak yang dirancang khusus, yang walaupun tidak semewah bagian interior lain, tetapi tetap menawan.

Tidak dapat kita bantah Palais Stoclet memberikan contoh *fin-de-siècle* yang ideal tentang keindahan hidup yang lengkap dibandingkan dengan bangunan lain. Di sini arsitek dan seniman memegang kendali dalam mengubah hunian dari pengaturan normal untuk kehidupan keseharian menjadi sebuah dunia lebih tinggi yang disucikan oleh seni. Pada awal berdirinya bangunan, para pengunjung yang datang mengatakan bahwa Stoclets hidup dengan visi seperti ini dan mencapai keselarasan sempurna dengan lingkungan mereka.

1. Tampak dari Kebun

2. Tampak Depan

3. Denah Lantai Pertama
1. Kamar Mandi
2. Teras
3. Kamar Tidur
4. Kamar Anak
5. Ruang untuk Wanita

4. Denah Lantai Dasar
1. Hall Masuk
2. Teras
3. Ruang Menggambar
4. Lavatory
5. Panggung
6. Ruang Musik
7. Ruang untuk Pria
8. Ruang Makan
9. Hall
10. Ruang Penyimpanan Mantel
11. WC
12. Ruang Sarapan
13. Pantry
14. Dapur
15. Ruang Pelayan
16. Ruang Makan untuk Pelayan
17. Halaman Dalam
18. Garasi
19. Ruang Penyimpanan Batu Bara
20. Ruang Penyimpanan Makanan
21. Ruang Penyimpanan Daging

Robie House

Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Chicago, Illinois, Amerika Serikat, 1908

Robie House merupakan pengembangan paling ekstrem dan final dari ide Wright tentang Prairie House (rumah padang rumput), sebuah tipe rumah seperti Willits House yang merupakan kristalisasi dari rancangan-rancangannya selama enam tahun. Pada Robie House, ruangan-ruangan utama di lantai bawah yang denahnya berbentuk silang, disusun tumpang tindih membentuk ruang menerus di sekitar perapian. Walaupun inovasi ini tampak radikal, pengaturan ruang yang memusat sebenarnya mengikuti sistem *Beaux-Arts,* serta dapat kita bandingkan dengan desain yang lebih tradisional seperti **Deanery Garden** rancangan Lutyens (hlm. 26). Namun, keterbukaan yang juga terdapat pada **Unity Temple** (hlm. 32) belum pernah terjadi sebelumnya (yaitu organisasi ruang internal yang hadir dalam setiap aspek eksterior).

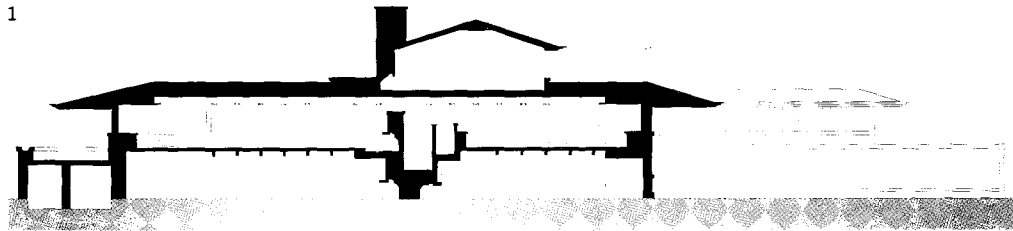
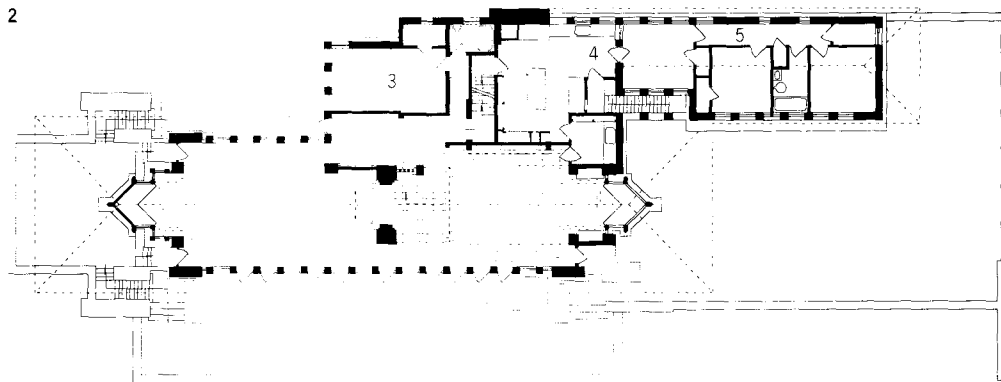
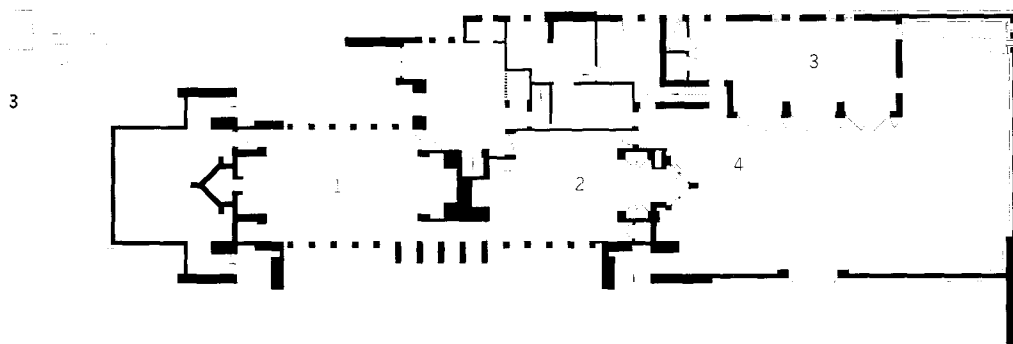
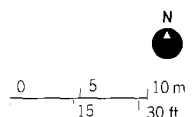
Frederick Robie merupakan klien Wright yang khas, seorang penemu yang membuat komponen sepeda dan mobil dalam perusahaan ayahnya. Ia membeli sebuah tanah di selatan Chicago yang lebih rumit dibandingkan dengan alur pinggiran kota yang biasa didesain Wright. Tidak seperti hunian lain yang umumnya dua lantai, Robie House memiliki tiga lantai. Namun, pada pandangan pertama Robie House tampak hanya mempunyai satu lantai dengan tambahan kecil yang muncul dari atap yang menggantung. Sesungguhnya terdapat pula lantai dasar yang hampir tidak kelihatan yang mirip dengan basement di atas tanah.

Rumah tersebut terlihat seperti memeluk tanah, namun karena penggunaan baja yang disembunyikan, kantilever masif, dinding bata yang terangkat, dan atap dengan potongan yang cukup dalam membuatnya tampak seperti dapat menantang gaya gravitasi. Kehorizontalan yang banyak digunakan diperkuat oleh alas dari batu yang diekspos dan garis yang mirip dengan cara penyusunan batu bata Romawi, yaitu dengan adukan semen yang tebal dan datar. Sambungan vertikal yang sempit juga ditutupi dengan adukan semen berwarna yang sesuai dengan batu bata. Wright memiliki perhatian total terhadap detail dan tidak ada satu pun yang menentang kehorizontalan. Ia melihat 'garis tanah yang kuat' sebagai ekspresi rumah dan simbol kebebasan tanah Amerika.

Denah Robie House mengikuti tipe denah klasik berbentuk salib. Namun, untuk menyesuaikan dengan keadaan site, denah tersebut diubah menjadi ruangan panjang yang diatur membelakangi blok bagian servis, dan jejak sumbu rumah ditandai oleh pintu masuk. Pintu masuk ini ditempatkan tersembunyi di sekitar daerah belakang untuk menjamin privasi, dan menghindari pemecahan bagian depan jalan, serta memperjelas perasaan telah sampai ke rumah. Perapian besar terletak di pusat rumah seperti umumnya rumah tinggal. Perapian ini seperti tenggelam ke dalam lantai untuk menyiratkan kesinambungan vertikal, dan terbuka ke atas untuk menciptakan aliran ruang secara horizontal yang tidak terputus antara ruang tamu dan ruang makan.

Kedua ujung massa bangunan utama berakhir dalam bagian seperti haluan kapal yang menonjol yang dibingkai oleh dermaga. Bagian tepinya dikelilingi oleh pita dari

barisan jendela dan pintu yang semuanya dipasangi kaca dengan penerangan yang didesain secara khusus. Efek gabungan yang terjadi adalah pemutusan bagian padat serta membuat bingkai ruangan dengan bidang lipatan. Wright menyebut hal terakhir itu sebagai 'penghancuran sebuah kotak.' Pencahayaan buatan, pemanasan, dan ventilasi terintegrasi dengan baik ke dalam desain. Kisi-kisi kayu di atas jendela menutupi lampu yang mengarahkan titik cahaya ke atas lantai. Sementara itu, bola-bola kecil menggantung pada garis-garis dari pohon ek yang memperlihatkan posisi mereka di langit-langit untuk memperkuat perasaan bidang lipat yang mengambang di bagian atas.

Pengamat modern memberi julukan rumah tersebut sebagai 'kapal padang rumput', dan Wright menggunakan gambaran tradisional di dalamnya, yaitu masih sama dengan rancangannya untuk Winslow House tahun 1893, namun dengan serangkaian perubahan bentuk formal. Hunian dianggap geometris, sebagai bidang abstrak yang menggambarkan pergeseran bentuk geometris di mana perbedaan tradisional antara jendela dan dinding, dalam dan luar, dapat dihilangkan. Rumah-rumah Prairie yang dirancang Wright secara fisik sangat jauh dari pengertian padang rumput yang sebenarnya, tetapi ia menangkap sifat terbukanya melalui kesinambungan ruang dan bentuk. Proses ini mencapai titik tertinggi pada Robie House.

1. Potongan

2. Denah Lantai Pertama
1. Ruang Keluarga
2. Ruang Makan
3. Kamar Tamu
4. Dapur
5. Kamar

3. Denah Lantai Dasar
1. Ruang Billiard
2. Ruang Bermain
3. Garasi
4. Halaman Servis

Turbine Factory

Peter Behrens, 1868–1940
Berlin, Jerman 1908–1910

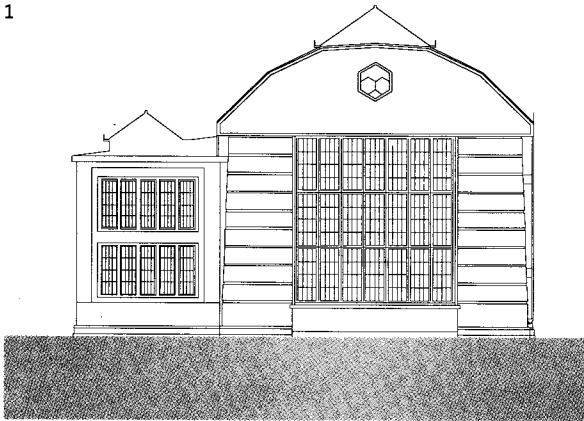
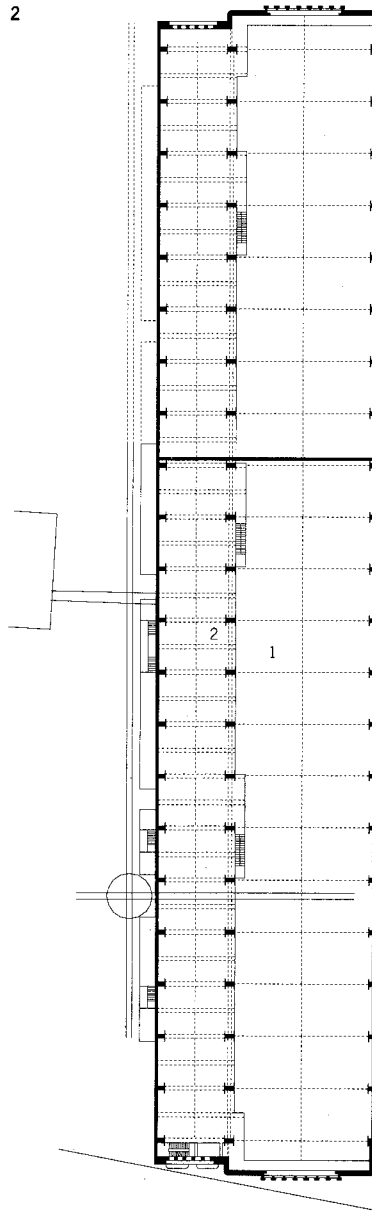
Pada tahun 1907, Peter Behrens, seorang desainer yang kemudian menjadi arsitek ditunjuk sebagai 'penasihat artistik' pada sebuah perusahaan elektrik raksasa *Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft* (AEG). Ia diberi kuasa penuh untuk membuat gambaran visual perusahaan, dengan otoritas untuk memberikan masukan atas semua hal mulai dari rancangan kop surat hingga ketel elektrik untuk seluruh bangunan. Tahun berikutnya ia mulai mengerjakan proyek yang akhirnya terbukti menjadi karya terbaiknya.

Menurut pandangan masa kini, proyek yang ia peroleh tersebut tidak terlalu menarik. Bangunan tersebut memiliki struktur baja yang cukup kuat untuk menopang beban 100 ton yang ditahan oleh sepasang crane besar dan bergerak, yang digunakan untuk merakit turbin besar. Namun, pada saat itu arti proyek berhubungan dengan turbin sebagai sumber tenaga modern yang penting dan diletakkan di sudut pekerjaan AEG yang luas di kota Berlin. Gedung baru tersebut menjadi bangunan yang patut dipamerkan bagi keseluruhan kompleks.

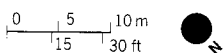
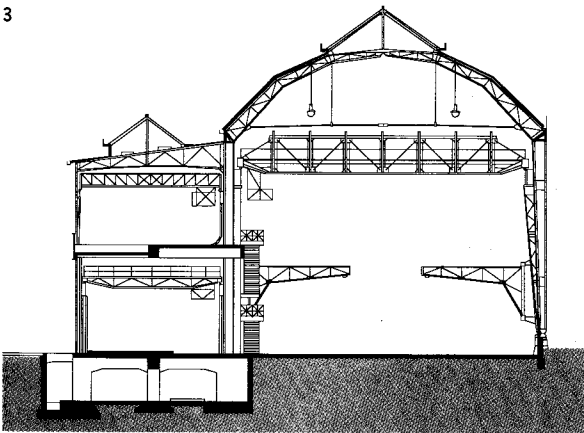
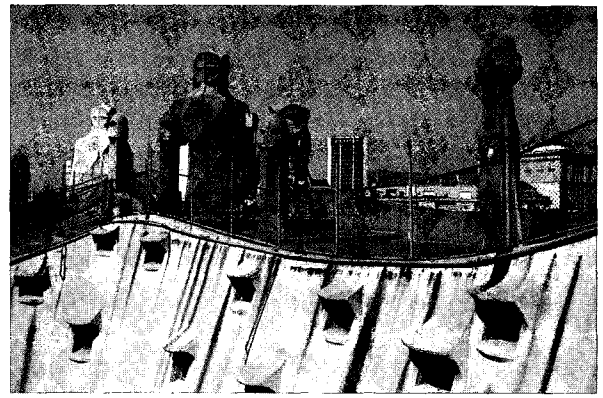
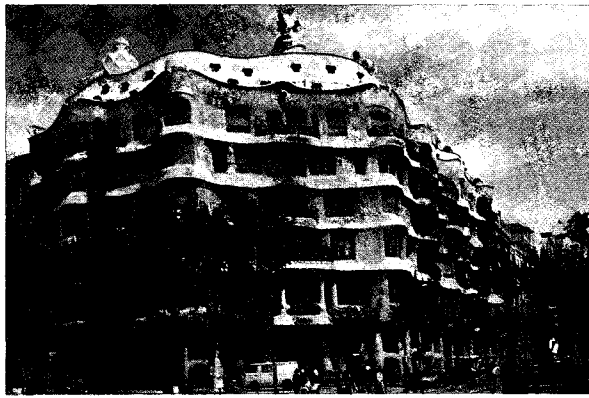
Pabrik tersebut dibangun dalam dua tahapan dengan panjang bangunan yang telah selesai dibangun lebih dari 207 meter (679 kaki). Struktur bangunan dirancang oleh seorang insinyur bernama Karl Bernhard sebagai sesuatu yang asimetris, dengan lengkungan yang terbentuk dari tiga sudut yang dikendalikan oleh sambungan *tie rods*. Bagian struktural yang terbesar tercipta dari *pin-joints* yang mengesankan, yang memotong bagian depan jalan yang panjang. Hal ini merupakan penanda dari luar tentang pekerjaan mekanik di dalamnya yang mengesankan. Kemudian, terdapat lengkungan di bagian atas untuk menjangkau puncak atap. Di bagian tersebut terdapat *pin-joint* yang menghubungkannya dengan bagian lebih kecil yang berasal dari sambungan bagian lebih rendah, bagian dua tingkat di belakang. Struktur terekspos yang dikerjakan bersama dengan insinyur ini hanya menjadi titik awal bagi Behrens. Bertentangan dengan ekspresi konstruksi besi abad kesembilan belas, seperti Crystal Palace karya Paxton, Behrens ingin membuat massa yang tegas hanya dari konstruksi yang diperlukan, bukan sebuah jejaring yang didematerialisasi dari bagian struktural tipis serta kaca transparan. Bagian atas lengkungan dibuat secara fabrikasi sebagai kisi-kisi terbuka, tetapi bagian yang vertikal terbentuk dari plat yang rata, tampak padat. Sepanjang tampak bangunan pada bagian publik, kepadatan mereka ditekankan dengan membengkokkan bagian kaca dan panel beton di bawahnya untuk mengikuti profil runcing pada bagian dalam struktur tersebut.

Pada tampak depan yang menyerupai kuil, panel beton dibungkus di sekitar sudut dan ditegakkan untuk mengisi seluruh tinggi bangunan sampai bagian bawah atap. Sambungan diberi tanda garis dari besi. Dan seperti kaca pada tampak samping, profil vertikal mengikuti struktur yang mengecil untuk menghasilkan sepasang tiang yang miring ke dalam yang membingkai sebuah layar vertikal dari kaca berbingkai besi, bagian vertikal ini yang mendukung garis nok atap bersudut banyak. Bagian yang terakhir berada pada bidang yang sama dengan kaca dan dibingkai oleh besi *truss* yang dilapis.

Dua tampak lainnya diserahkan kepada Bernhard dan muncul sebagai ekspresi langsung dari fakta-fakta tentang konstruksi. Pada dua tampak bangunan di bagian publik, Behrens mengharuskan ekspresi klasik dari bangunan sebagai sesuatu yang solid, bentuk yang nyata. Hasilnya membuahkan kerancuan karena walaupun panel pengisi dari beton diberikan detail untuk menjelaskan peran mereka sebagai pengisi, berat mereka menyatakan peran mereka sebagai penopang. Dan hanya sedikit orang yang melihat sudut bangunan yang diekspos dapat menghargai tiang beton yang terlihat masif tersebut sebenarnya tidak struktural. Namun, sesungguhnya atap yang solid bertumpu pada struktur baja yang dimundurkan dari sudut dan beton sebenarnya dapat digantikan dengan jendela sudut yang kemudian dikenal sebagai ekspresi ikonik 'penghancuran sebuah kotak.'

Bangunan ini memiliki arti penting karena membawa pabrik yang fungsional ke dalam tradisi arsitektur. Bagi Behrens, pernyataan monumental dari institusi dalam peradaban industri dapat tercapai hanya dengan memegang nilai-nilai klasik, bila perlu dengan radikal membalikkan norma-norma klasik yang tersembunyi di pabrik, yaitu meniru sebuah kuil Yunani, di mana sudut dimaksudkan sebagai pengisi, bukan sebagai struktur, dan void di tengah secara tegas bukanlah suatu pintu masuk.

1. Tampak

2. Denah
1. Hall Utama
2. Hall Samping

3. Potongan

Casa Milá

Antoni Gaudi, 1852–1926
Barcelona, Spanyol, 1906–1910

Antoni Gaudi adalah seorang yang revolusioner dalam arsitektur. Ia berasal dari keluarga miskin dan sakit-sakitan, kemudian semakin mendekatkan diri pada agama Katholik konservatif. Sewaktu masih mahasiswa, ia memakai gagasan John Ruskin dan menganggap kamus besar Viollet-le-Duc yang selalu menggunakan gaya Gothic Prancis secara menyeluruh sebagai pegangannya. Sebagai arsitek muda, ia menggunakan cara-cara Neo-Gothic yang populer sebelum mengeksplorasi pengaruh Arab yang mencampurkan puing murah dengan ubin keramik eksotis dalam Casa Vicens (1888).

Karya Gaudi berasal dari kecintaan sekaligus kritiknya terhadap struktur Gothic. Ia menganggap *flying buttress* berkembang untuk menentang daya dorong keluar dari langit-langit seperti 'kruk' sementara, dan menemukan cara untuk tidak menggunakannya. Secara bertahap gagasan tentang kolom yang bergelombang muncul, dan setelah benar-benar menguasainya, menjadi ciri khas rancangannya yang sudah matang.

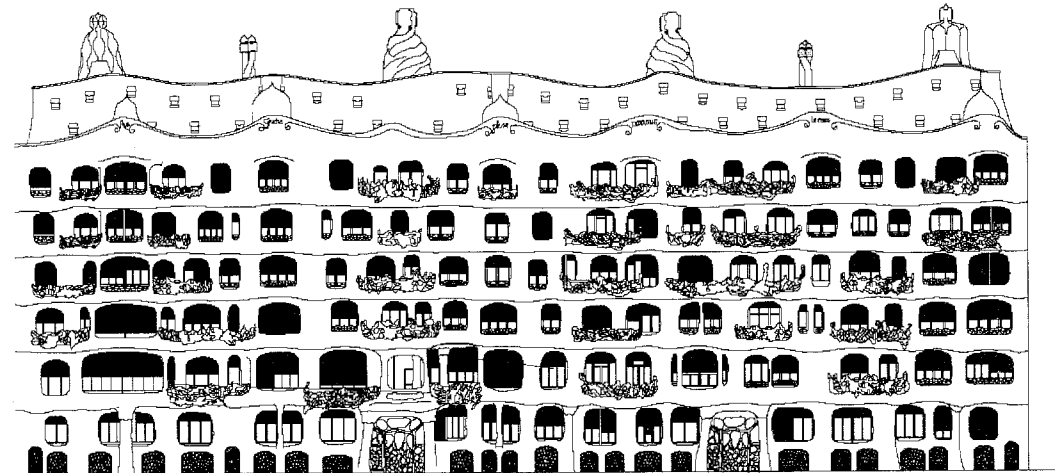
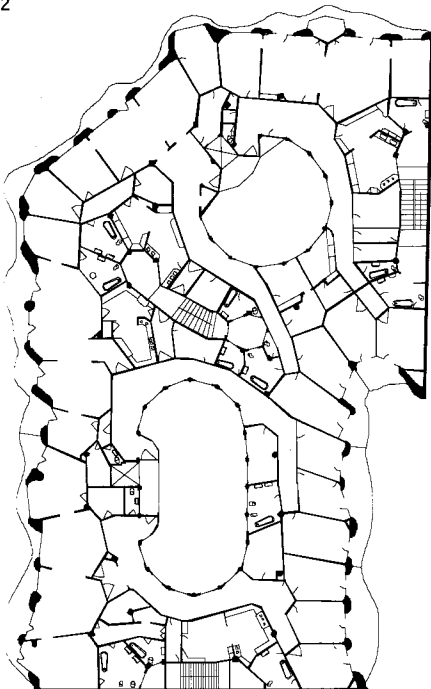
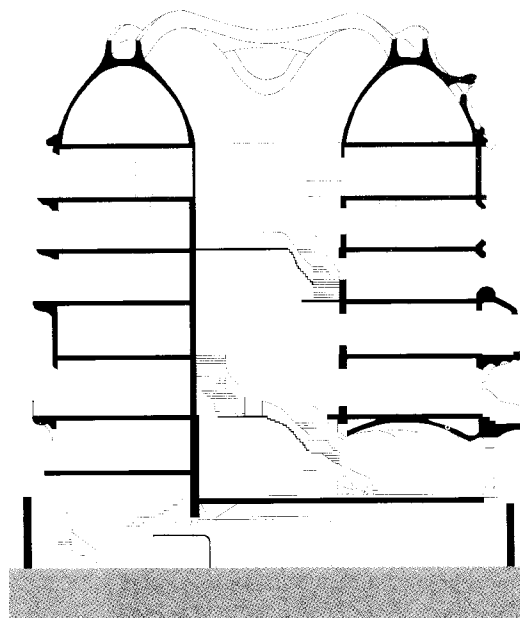
Casa Milá merupakan sebuah gedung apartemen besar yang dibuat Gaudi dengan tantangan besar dalam mempraktikkan gagasannya. Dengan letaknya di sudut tepi miring yang khas pada grid Barcelona yang terkenal rancangan insinyur Alfonso Cerda, site yang ukurannya sekitar 1.000 m2 (lebih dari 10.000 kaki persegi) tersebut besar dan dalam. Dari luar Gaudi nyaris menghapuskan sudut, menarik ketiga sisi depan yang biasanya berbeda menjadi massa dari batu yang menerus dan bergelombang. Bentuknya yang halus diperkuat oleh bagian depan balkon dari besi tempa yang tiada duanya, didesain oleh asistennya yang sangat berbakat yaitu Josep Maria Jujol. Tampak depan bangunan telah diubah ke dalam zona yang perbedaan tradisional antara jendela dan dinding tidak lagi berlaku. Hal tersebut menjadi terkenal sebagai La Pedrera atau 'penggalian', tetapi di samping stratifikasi yang ditandai, hampir tidak terdapat kemiripan apa pun dengan penggalian sesungguhnya. Satu-satunya model nyata yang dapat ditemukan hanyalah pada karya awal Gaudi, paling jelas dalam bangku berliku-liku yang membingkai alun-alun tinggi di Guell Park yang polanya berulang kembali pada atap.

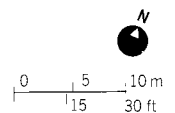
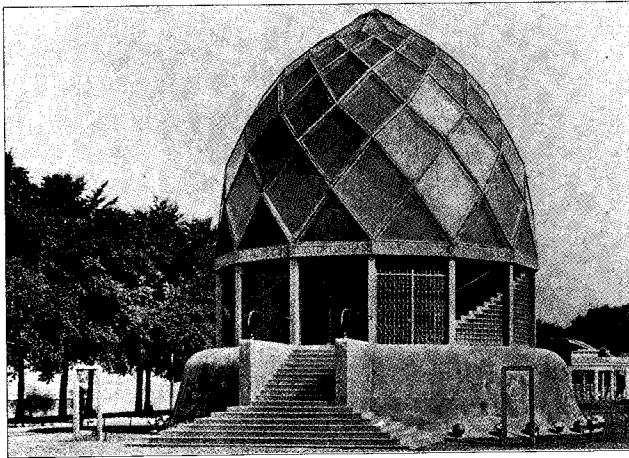
Plastisitas eksterior tampak diperluas ke setiap bagian desain. Bahkan, mungkin sebaiknya hal tersebut kita lihat sebagai gerakan tegas dari dalam yang mengarah ke luar. Sebagai pengganti patio berbentuk kotak yang umum terdapat pada bangunan apartemen konvensional, Gaudi meletakkan dua buah sumur cahaya yang tumbuh keluar dan naik ke atas seperti corong raksasa yang dirancang untuk menarik cahaya dan udara. Pada atapnya, sesuai dengan pemandangan di kaki langit yang bergelombang, Gaudi mengubah cerobong dan saluran udara menjadi bentuk raksasa yang lucu bagi mata orang modern, sekaligus kembali ke kebudayaan kuno dan berubah ke patung modern, atau makhluk asing dalam film fiksi ilmiah.

Bagaimanapun juga, Casa Milá bukanlah sekadar *tour de force* dari pengolahan bentuk. Untuk mengantisipasi kebutuhan akan garasi bawah tanah, ruang bawah tanah dijadikan sebagai tempat untuk mobil. Sementara itu, variasi denah apartemen di atasnya sangatlah luar biasa, berubah secara lateral dari lantai ke lantai. Gaudi bisa mencapai ini dengan menghapus dinding-dinding pe-

mikul dan menggantikan mereka dengan sistem kolom dan balok. Hasilnya jauh dari pengaturan 'denah terbuka' pada arsitektur modern yang memiliki grid kolom dan plat lantai yang sistematis. Di sini, kolom pendukung cenderung diletakkan di mana saja asalkan mendukung balok baja, dan dari sini muncul lengkungan sempit pada ruangan. Tampak muka gedung yang begelombang menjadi sebuah komposisi plastis yang memiliki aturannya sendiri, dan kurang lebih mengarahkan naik dan turunnya langit-langit ruangan di dalamnya, seperti sel pada kesatuan bentuk organik.

Ketika memberikan komentar tentang Casa Batlló, yaitu sebuah apartemen lebih kecil yang pembangunannya diselesaikan tepat sebelum Casa Milá, Gaudi mengatakan bahwa 'tidak akan ada lagi sudut dan material yang mengungkapkan dirinya sendiri dalam kekayaan kurva besar; matahari akan bersinar pada keempat sisi, dan hal tersebut akan menjadi visi surga'. Hampir satu abad kemudian, bentuk organik sangat diminati dalam arsitektur, tetapi sampai saat ini tidak ada satu orang pun yang mampu menyamai penemuan Gaudi atau ketegasan dalam mengintegrasikan bentuk plastis dan struktur.

1. Tampak (Berubah)

2. Denah Tipikal Lantai Atas yang Khas

3. Potongan

Glass Pavilion

Bruno Taut, 1880–1938
Pameran Deutscher Werkbund, Cologne, Jerman, 1914 (pavilion sementara)

Deutsche Werkbund yang didirikan pada tahun 1907 mempromosikan desain yang lebih baik melalui kerja sama antara seniman, pengrajin, dan pengusaha. Hal tersebut bukanlah suatu kerjasama yang mudah bagi mereka yang berkomitmen total pada industrialisasi dan mereka yang percaya akan ekspresi artistik individu. Pada pameran *Werkbund* yang pertama, tidak seorang pun dapat menghasilkan sesuatu yang lebih menggugah dibandingkan Glass Pavilion rancangan Bruno Taut.

Klien proyek ini adalah asosiasi industri kaca Jerman yang menginginkan bangunan untuk menunjukkan potensi berbagai jenis kaca dalam arsitektur. Bagi Taut, tugas ini mewujudkan aspirasi komersialnya yang menawarkan kesempatan untuk memberi ekspresi pada visi Arsitektur Kaca yang menjadi pusat gerakan expressionis yang dipimpinnya. Pada kenyataannya, *Glasarchikektur (Arsitektur Kaca)* merupakan sebuah judul buku yang diterbitkan pada tahun yang sama dengan puisi Paul Scheerbart: suatu ungkapan yang tampak pada sekeliling bangunan, dan gagasan Scheerbart juga mengilhami komposisi interiornya. Bagi Scheerbart, ruang-ruang yang terbuka dengan 'cahaya matahari, bulan, dan bintang-bintang... melalui setiap dinding yang mungkin dilalui', 'membawakan kita suatu budaya baru.' Tidak seperti 'budaya bata' yang selama berabad-abad telah membatasi orang, ia percaya bahwa 'lingkungan kaca' merupakan cara untuk 'mentransformasikan umat manusia'.

Dilihat secara eksternal, struktur *diagrid* bersisi banyak pada kubah dihitung dengan mempertimbangkan ilmu ukur alam yang kompleks. Sementara itu, ekplorasi komposisi internal yang simetris terasa seperti menyeberangi bagian dalam sesuatu yang terbuat dari kaca yang misterius. Bagian di bawah kubah yang terangkat dapat dicapai melalui bagian paviliun kaca dengan tangga yang diberi pembatas dinding glass-block. Foto hitam putih yang tersisa memberikan kesan pucat dari ruang pusat 'kosmis', bermandikan refleksi cahaya warna-warni serta diperbanyak oleh air terjun tujuh susun. Dari bawah kubah, pengunjung sampai pada jalan yang diperpanjang melalui ruang sempit yang ditandai dengan mozaik kaca berwarna setinggi langit-langit. Bagian ini menuju ke sebuah ruangan proyeksi kecil dan tanpa banyak formalitas ke luar menuju dunia nyata.

Tahun 1914 juga merupakan tahun pendirian majalah *Frühlicht (Dawn's Light)* oleh Taut. Majalah tersebut menjadi pusat perhatian bagi kalangan expressionis dan berisi gambar kaca yang dapat ditelusuri kembali hingga cerita istana Nabi Sulaiman dalam Alquran dan Alkitab. Hal tersebut juga mengikuti tradisi estetis abad pertengahan yang menyamakan 'keindahan' dengan ' rasional, 'terang' dan 'jelas ' yang merupakan salah satu gambar awal karya Taut untuk Paviliun yang tampak memiliki jiwa Katedral Gothic. Kritikus Adolf Behne menulis tentang hal tersebut dan menjelaskan 'keinginan untuk mendapatkan kemurnian dan kejelasan, sinar terang, ketepatan yang jernih, keringanan nonmaterial, kegembiraan tanpa batas, yaitu kaca sebagai cara untuk pencapaian'. Dan empat tahun kemudian, sebagai akibat peperangan, ia berkata bahwa 'bangunan yang menggunakan kaca... akan menjadikan orang Eropa menjadi seorang manusia.'

Minat akan kaca merupakan ekspresi yang paling sering muncul dalam buku karya Taut yaitu *Arsitektur Daerah Alpine* yang diterbitkan pada tahun 1919. Buku tersebut menggambarkan penghiasan Pegunungan Alpen dengan struktur kaca yang dinyalakan oleh cahaya berwarna, dengan struktur kaca yang diterangi oleh pekerjaan konstruksi yang sangat monumental untuk mengatasi kerusakan akibat peperangan. Paviliun Kaca itu dapat dilihat sebagai prototipe struktur serupa, dan dalam pemikiran Taut, bangunan tersebut menjadi sebuah katedral Gothic yang menjadi model bagi *Stadtkronen* (mahkota dari sebuah kota) yang ia percayai seharusnya menjadi fokus simbolik bagi masyarakat. Struktur seperti itu juga terdapat dalam ukiran kayu karya Lionel Feininger, tampil dalam sampul Bauhaus manifesto yang terbit tahun 1919. Namun, dua tahun kemudian arus tersebut berputar melawan antusiasme seni karya abad pertengahan dan digantikan oleh desain industri.

1

1. Denah Atap

2. Denah Lantai Satu

3. Tampak

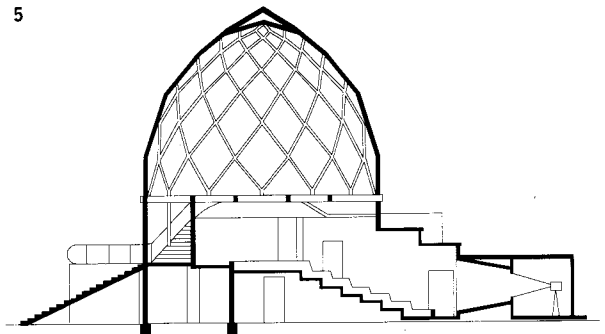
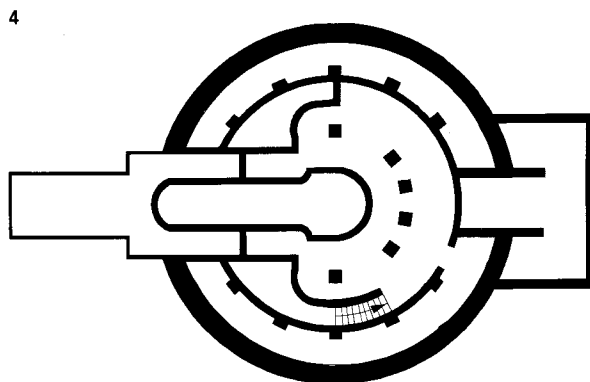
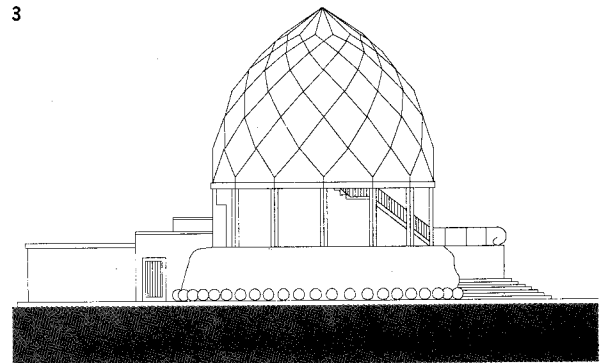
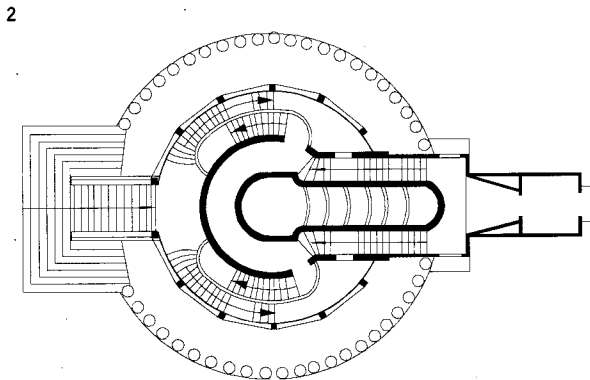
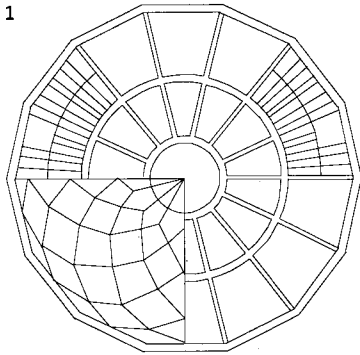
4. Denah Lantai Dasar

5. Potongan

2

3

4

5

0 5 10 m
15 30 ft

Perpustakaan Umum Stockholm

Erik Gunnar Asplund, 1885–1940
Stockholm, Swedia, 1918–1927

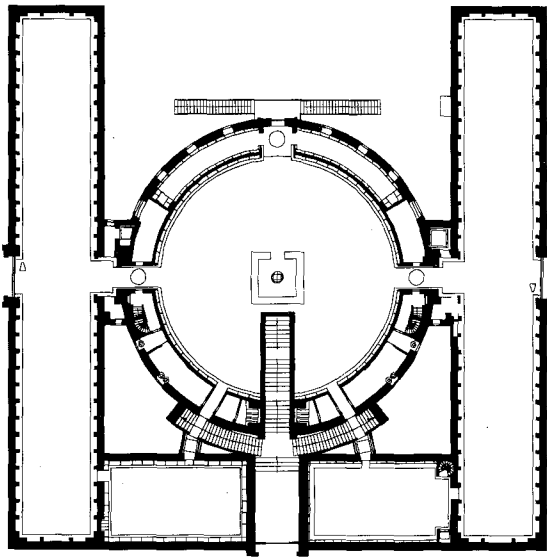
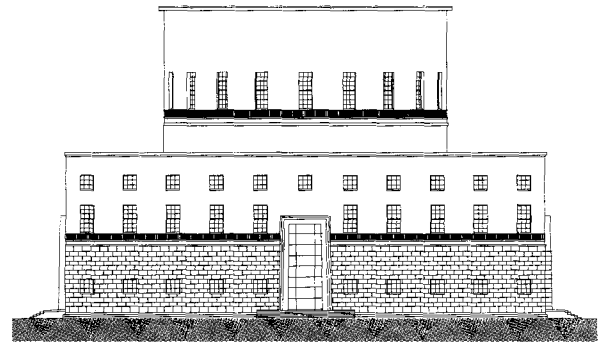
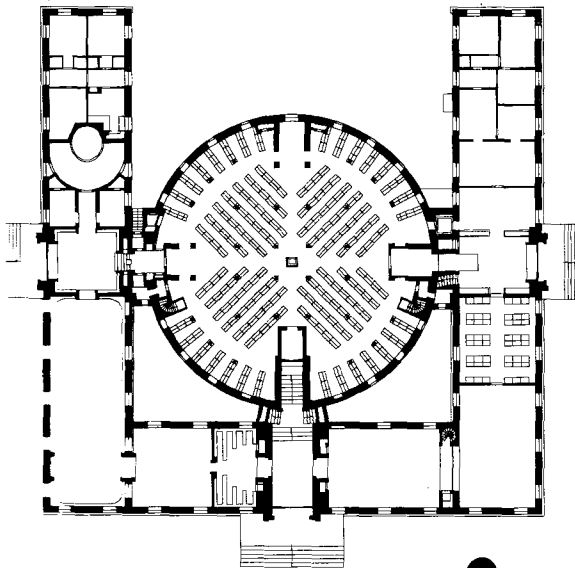
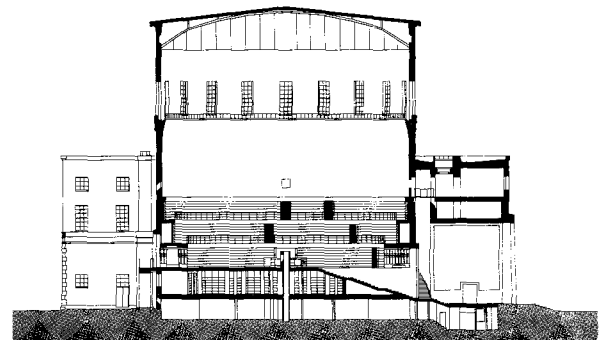
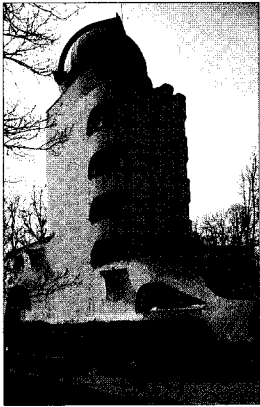
Setelah Perang Dunia I, di seluruh Eropa terjadi penolakan terhadap ekspresi individu yang dilambangkan oleh gerakan Art Nouveau, dan dengan variasi gerakan menurut daerah masing-masing. Gerakan tersebut bukan hanya berkembang dengan sangat baik di Catalonia, tetapi juga meluas ke bagian utara dan timur eropa. Bagi kebanyakan orang, aliran klasik dianggap mewakili inti nilai-nilai Eropa sepanjang masa, dan perkembangan bahasa klasik yang paling awal muncul di negara-negara Eropa Utara tersebut. Gerakan tersebut pertama kali diperkenalkan kepada masyarakat luas pada Pameran Seni Dekorasi di Paris tahun 1925. Gaya yang memesona, namun berumur pendek ini disebut sebagai 'Berkah bagi Bangsa Swedia', dan sekarang dikenal sebagai *Nordic Classicism*. Sebagian besar *Nordic Classicism* tertulis dalam sejarah arsitektur dan dievaluasi kembali pada tahun 1980-an. Gunnar Asplund adalah seorang pendukung paling terkenal dari ide ini dan Stockholm Public Library merupakan prestasi utamanya. Sebelumnya ia menggunakan ide-ide baru yang berkembang di Benua Eropa seperti umumnya orang muda yang mendukung ide klasik.

Di Swedia pada tahun 1918, perpustakan umum merupakan tipe bangunan yang unik. Pada awalnya Asplund ditunjuk untuk mengadakan riset tentang hal ini dan mempersiapkan sebuah program untuk kompetisi. Ia mengunjungi Amerika Serikat yang mengembangkan perpustakaan secara luas berkat usaha para dermawan seperti Andrew Carnegie. Seiring kemajuan pekerjaannya, semakin jelas bahwa ia merupakan orang yang paling siap untuk menyelesaikan pekerjaan itu. Dengan cepat Asplund menetapkan bentuk dasar bangunan yang sepenuhnya merupakan ide neoklasik, yaitu komposisi terpusat dengan bentuk lingkaran di dalam persegi empat.

Site bangunan terletak pada sudut yang terkenal di persimpangan antara jalan utama Stockholm, yaitu Sveavägen dengan Odengatan, dan desain bangunannya melalui dua tahap yang berbeda. Awalnya Asplund berpikir untuk mendirikan bangunan yang berdiri bebas dengan kubah di atas ruangan dan *portico* tinggi dengan ketiga sisinya dibingkai kolom *Corinthian*. Bagian interiornya mendapat banyak cahaya melalui bukaan lengkung ganda pada kubah, melengkapi void. Kesulitan untuk memasuki ruang yang terpusat seperti itu dipecahkan dengan memasukkan pengunjung dari arah bawah, kemudian naik ke atas melalui ruangan dengan skala yang megah, hampir mencapai pusat ruangan.

Sebagai bagian dari daerah kota, Asplund memutuskan untuk menempatkan bangunan di atas sebuah platform untuk toko-toko yang diperluas ke samping yang menghubungkannya dengan sebuah taman baru sepanjang Sveavägen. Pada bagian samping sepanjang Odengatan, ia berpikir untuk menempatkan bangunan rendah untuk pasar, tetapi hal ini tidak jadi direalisasikan. Seiring dengan kemajuan desain, Asplund menghilangkan banyak sekali ornamen dan bentuk-bentuk klasik. Kubah diganti dengan silinder tambahan yang naik seperti bentuk drum yang menonjol. Ketinggian portico dikurangi, gerbang bergaya Mesir dan pintu masuk koridor serta tangga juga dipersempit, serta dilapisi dinding tinggi dari *stucco* dengan lapisan hitam, suatu daerah persiapan yang gelap

untuk kemudian mencapai aula yang terang. Terdapat lampu melengkung seperti mangkok besar yang menggantung pada bagian tengah serta menjadi pusat perhatian pada saat kita naik. Ruangan juga dilapisi dengan tiga tingkatan buku yang diletakkan dalam tempat kayu yang elok. Di bagian atasnya terdapat dinding berwarna putih dari plester semen bertekstur kasar yang terang, di bawah deretan jendela bagian atas.

Pada saat Asplund menyelesaikan perpustakaan, ia menyadari adanya gagasan radikal yang berasal dari Jerman. Gagasannya yang dikenal sebagai Fungsionalisme, dan lembaran kaca besar serta perlakuan abstrak pada tampak depan toko bagian bawah yang diselesaikan pada tahun 1928, secara cepat mencerminkan gaya baru tersebut. Hasilnya tampak umum karena bentuk-bentuk yang ada mengikuti idealisme *'keabadian'* yang menjadi ciri klasik. Dengan penekanan nilai-nilai dasar arsitektur—seperti kejelasan bentuk, proporsi, serta geometri—dan pilihan untuk nonmaterial, berkesan ringan, kaidah formal *Nordic Classicism* secara umum mempunyai banyak kesamaan dengan kaum modernis.

1. **Denah Lantai Satu**
2. **Tampak Selatan**
3. **Denah Lantai Dasar**
4. **Potongan**

Menara Einstein

Eric Mendelsohn, 1887–1953
Potsdam, Jerman, 1919–1924

Menara Einstein rancangan Mendelsohn merupakan karya termasyhur dari gerakan Ekspresionisme yang tumbuh subur di Jerman dan Belanda di sekitar Perang Dunia Pertama. Istilah Ekspresionisme sendiri sangat tidak tepat karena digunakan untuk dua hal, yaitu untuk menamai pekerjaan yang memiliki karakteristik bentuk dari bahan metal, bergerigi, atau lengkungan yang sering dikatakan sebagai 'antirasional'. Selain itu, istilah ini juga digunakan untuk menyatakan bentuk-bentuk ekspresif dari keadaan emosi tertentu yang sering dilebih-lebihkan sebuah gagasan yang mendapat dukungan teoretis dari tulisan Wilhem Worringer yang sangat berpengaruh, yaitu *Abstraktion* dan *Einfühlung* (Abstrak dan Empati) yang terbit tahun 1907.

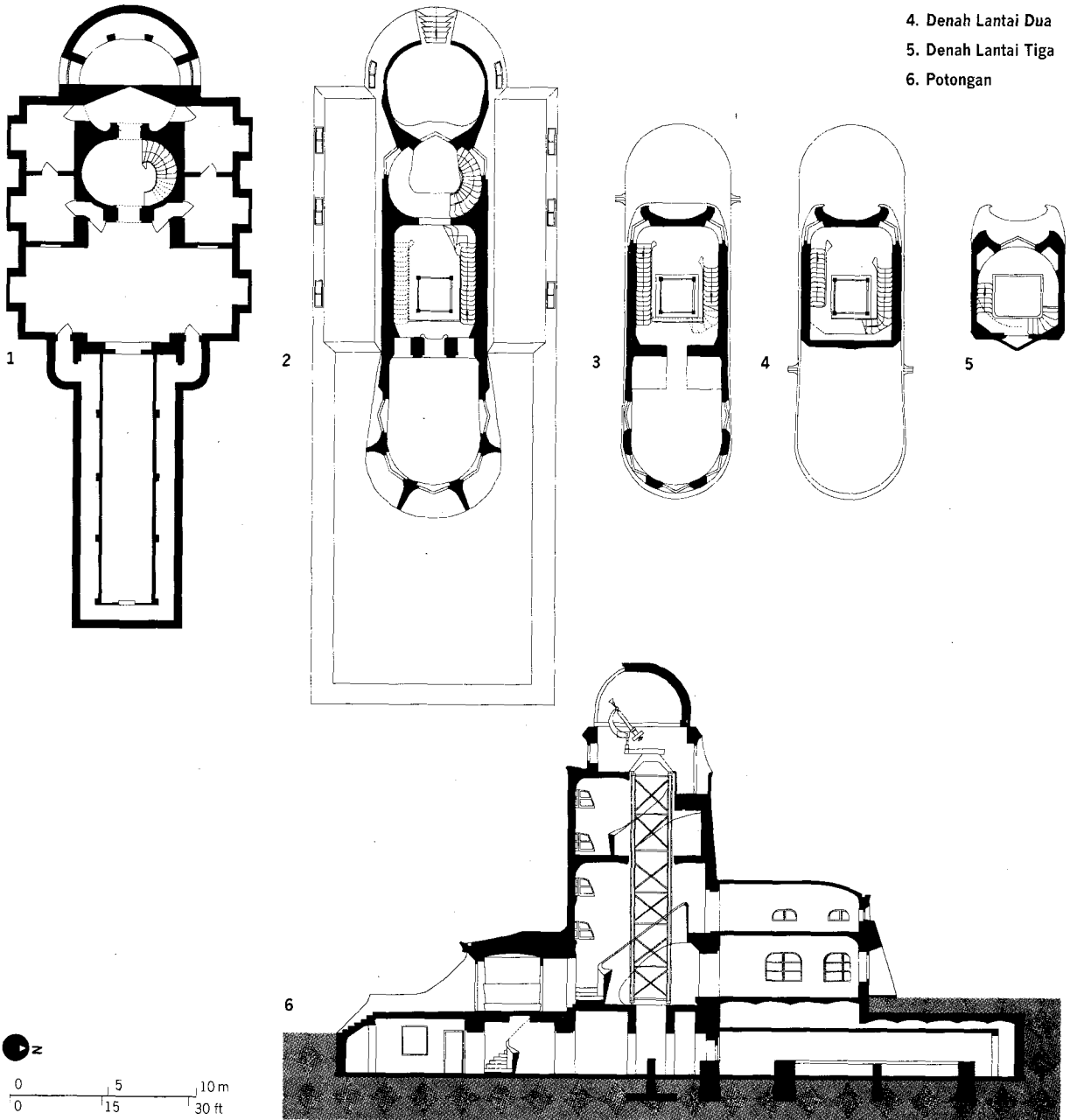
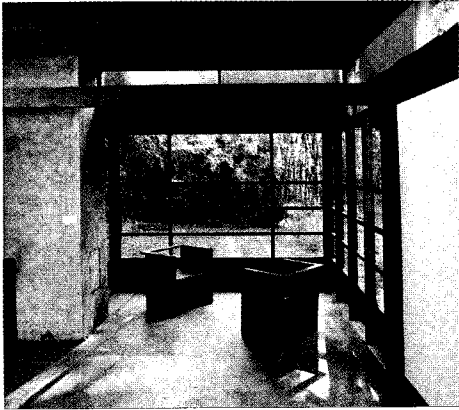
Terdapat dua pengaruh yang berperan besar dalam perkembangan ide Mendelsohn. Pertama adalah karya dan pemikiran dari seorang praktisi terkemuka asal Belgia bernama Henry van de Velde yang memercayai bahwa bangunan dan furnitur harus dipahami sebagai makhluk hidup yang mengekspresikan permainan gaya internal melalui struktur. Hal ini berkaitan dengan apa yang dilakukan Antoni Gaudi pada **Casa Milá** (hlm. 40). Kedua adalah sekelompok seniman *Blaue Reiter* (Pengendara Biru) yang ia kenal pada tahun 1911 saat berada di Munich. Pendekatan intuitif yang mereka gunakan dalam membuat bentuk, memiliki nada 'kosmis', dan orang yang berpengaruh di antara mereka adalah Wassily Kandinsky yang berasal dari Rusia. Ia adalah penganut abstraksi sebagai ekspresi nilai-nilai spiritual.

Penjelmaan gagasan Mendelsohn yang pertama diwujudkan dalam keadaan yang paling tidak memungkinkan, yaitu ketika ia sedang bertugas dalam perang dunia. Sketsa yang ia buat pada saat itu menangkap bentuk-bentuk dasar serangkaian bangunan, seperti observatorium, studio film, dan stasiun kereta api dalam beberapa garis indah hasil goresan tangan yang menyatakan kesinambungan dari satu gerakan formal yang ia namakan bentuk 'dinamis'. Kesempatan pertama Mendelsohn untuk mewujudkan gagasan ini merupakan kesempatan yang sangat sesuai, yaitu Menara Einstein. Bangunan ini merupakan sebuah observatorium untuk seorang ahli fisika perbintangan Erwin Finlay-Freundlich. Dan seperti tersirat pada namanya, bangunan ini dimaksudkan sebagai monumen bagi teori dalam ilmu pengetahuan modern yang paling revolusioner.

Hubungan antara massa dan energi dalam teori relativitas khusus memperkuat keyakinan Mendelsohn bahwa pembaruan harus dinyatakan melalui bentuk-bentuk dinamis. Sketsa awal menara hanya mempunyai sedikit pengaruh dari studinya pada masa perang. Namun, gambar ini dengan cepat menjadi gambar untuk menyampaikan perasaan bahwa menara tersebut merupakan massa karena munculnya hampir seperti tumbuh keluar dari site yang mirip dengan tumbuhan aneh atau seperti susunan geologi. Walaupun penafsiran didasarkan pada reaksi kontemporer, penafsiran ini tampaknya hanya ada dalam lingkungan Mendelsohn sendiri.

Bentuk yang menantang gravitasi pada awalnya dapat terwujud dengan menggunakan material beton bertulang. Namun, Mendelsohn menjadi kecewa karena pertimbangan ekonomi membuat penggunaan beton harus dikombinasikan dengan bata pada area yang cukup

besar. Kemudian, pelengkap fungsional bangunan, yaitu sebuah shaft tempat solar instrumen *(coelestat)* yang memantulkan cahaya matahari masuk ke dalam laboratorium bawah tanah berbentuk horizontal ditentukan oleh kebutuhan ilmiah. Akan tetapi, Mendelsohn mempunyai kebebasan dalam mengembangkan ruang-ruang lain di sekitarnya. Bentuk yang ia ciptakan tampak berubah oleh kekuatan yang tak terlihat, memberi kesan bangunan tersebut bergerak sendiri. Percaya bahwa ilmu pengetahuan dan industri dapat menjadi sumber baru energi budaya, Mendelsohn menganggap menara tersebut sebagai demonstrasi dari potensi mesin sebagai 'elemen konstruktif organisme hidup jenis baru.'

1. Denah Basement
2. Denah Lantai Dasar
3. Denah Lantai Satu
4. Denah Lantai Dua
5. Denah Lantai Tiga
6. Potongan

Schindler-Chace House

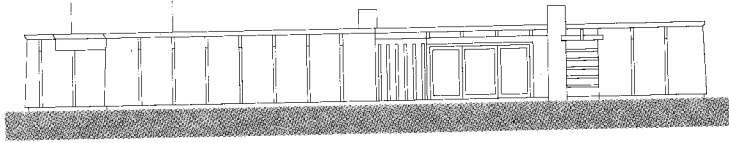
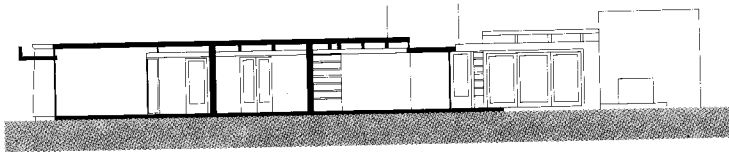
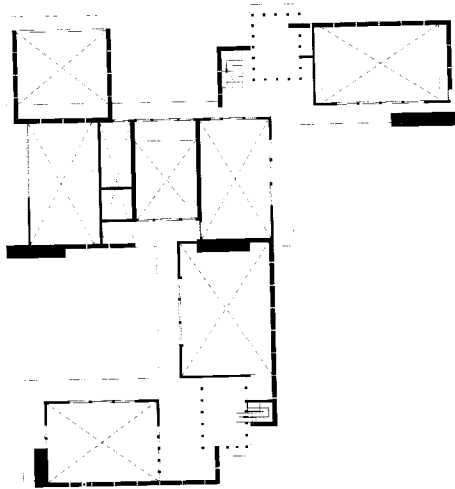
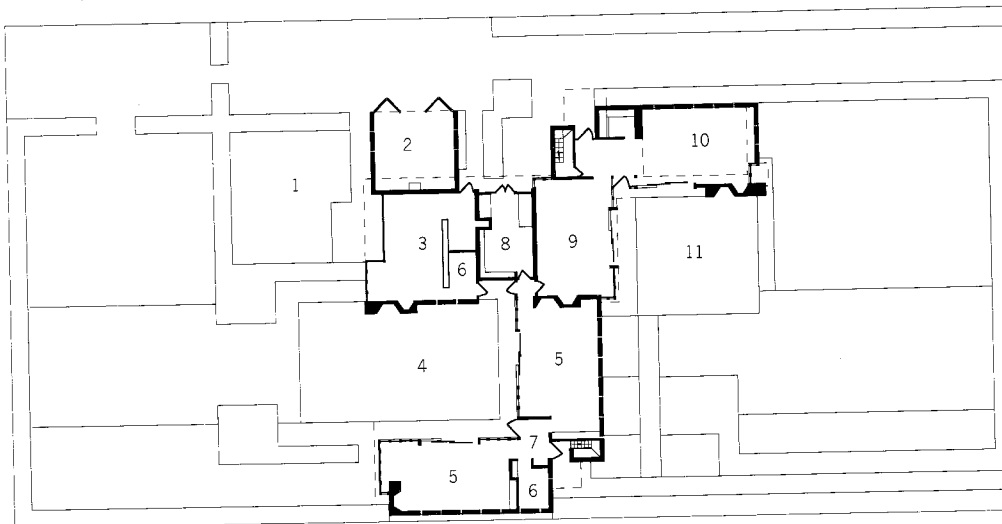
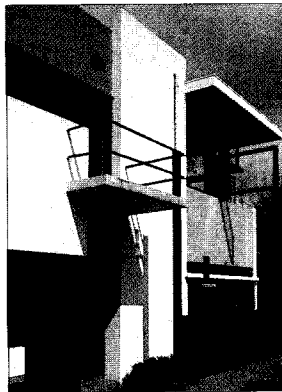
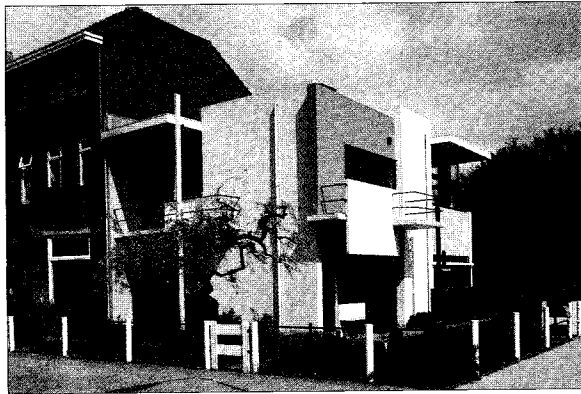
Rudolf Schindler, 1887–1953
West Hollywood, California, Amerika Serikat, 1921–1922

Rudolf Schindler, seorang pria kelahiran Wina, pertama kali menganggap Adolf Loos sebagai mentornya. Kemudian, ia berpindah pada Frank Lloyd Wright setelah melihat karyanya melalui portofolio Wasmuth pada tahun 1910. Menjelang Perang Dunia Pertama, ia memutuskan untuk pergi ke Amerika dan tiga tahun kemudian, yaitu tahun 1917, ia mulai bekerja untuk Wright di rumah dan studio Taliesinnya di Wisconsin. Pada tahun 1920 Wright menyuruhnya pergi ke California untuk membantu salah satu proyek penting, yaitu kediaman Hollyhock. Sebagai tanggapan atas iklim yang nyaman, Wright merancang rumah tersebut dengan membuat 'bagian luar seperti bagian dalam'. Schindler membuat detail ruang tidur utamanya, yang tampak seperti tenda yang menggantung di antara pepohonan. Setelah pindah ke California, Schindler kini juga menyukai karya Irving Gill, yang seperti Wright juga berasal dari Chicago. Gill membangun beberapa rumah berbentuk kubus, berwarna putih, beratap datar, tidak simetris, dan sama sekali tanpa ornamen yang idenya berasal dari bangunan Spanyol. Semua pengaruh awal ini, ditambah pengaruh Jepang yang tampak seperti mengambang, dapat terlihat pada rancangan bangunan yang pertama dan mungkin terbaiknya, yaitu hunian ganda untuk dirinya, istrinya, dan teman mereka, yaitu Clyde dan Marian Chace. Rumah yang terletak di Jalan North Kings di bagian Barat Hollywood ini dibangun pada tahun 1921–1922.

Inspirasi untuk tinggal dalam tipe rumah baru yang radikal ini muncul saat keluarga Schindler berkemah dan menunggang kuda di lembah Yosemite. Mereka menginginkan rumah yang terbuka ke alam seperti sebuah tenda. Setelah mengumpulkan modal bersama, mereka memutuskan bahwa masing-masing pasangan harus memiliki sayap bangunan bentuk huruf L. Dalam surat yang menjelaskan rencana mereka kepada orang tua Pauline Schindler yang akan meminjamkan sebagian besar dana proyek tersebut, mereka menunjukkan bahwa masing-masing pasangan akan mendapatkan ruang studio besar dengan dinding beton pada ketiga sisinya, bagian depan (kaca) membuka ke luar rumah ke alam California yang alami. Terdapat dua 'keranjang tidur' di bagian atap agar mereka dapat tidur di ruang terbuka dengan penutup sementara untuk melindungi mereka dari hujan pada malam hari.

Bagian depan kebun yang terbuka memiliki sebuah pintu dorong besar yang di atasnya terdapat balok kantilever untuk menopang atap yang menjulur, lampu yang dapat didorong, dan sekat yang dapat dipindahkan. Ketinggian atap yang bervariasi, keranjang tidur di atap, dan integrasi yang erat antara ruangan dengan teras menciptakan kaitan tiga dimensi yang kompleks antara rumah dan kebun. Tampilan material yang jujur, penyelesaian struktur kayu alami, dan panel *shoji* pada interior, menandakan pengaruh Jepang. Tidak diragukan lagi, denah rumah juga mengikuti pengaturan rumah seperti pada Katsura Detached Villa di Kyoto. Pengintegrasian ruang dalam dan ruang luar yang menyeluruh merupakan hal baru yang menjadi tanggapan atas iklim dan ide arsitektur. Cara seperti itu mengantisipasi gaya hidup orang California yang merebak setelah tahun 1945 yang dilambangkan oleh desain **Eames House** (hlm. 92) dan **Kaufmann Dessert House** rancangan Neutra (hlm. 96).

Schindler kemudian mengembangkan bahasa formal berdasarkan rangka kayu dan plester semen, serta menghasilkan aliran proyek-proyek domestik yang bagus sampai awal tahun 1950-an. Hanya rumah pantai Lovell yang dibuat tahun 1922–1926 yang dapat menyaingi keaslian dan puisi rumah-rumah di Kings Road. Namun, ketika Lovell datang untuk membangun rumah permanen yang jauh lebih besar di Bukit Hollywood, akibat adanya pertengkaran ia lebih memilih rekan Schindler, yang bernama Richard Neutra. Sudah menjadi takdir bahwa **Lovell 'Health House'** (hlm. 56) menjadi salah satu bangunan bergaya Internasional paling awal dan paling penting di Amerika.

1. Tampak Timur

2. Potongan

3. Denah Atap

4. Denah Lantai Dasar
a. Taman
b. Garasi
c. Ruang Tamu
d. Halaman
e. Kamar Tidur
f. Kamar Mandi
g. Hall
h. Dapur
i. Ruang Makan
j. Ruang Keluarga
k. Teras

Schröder House

Gerrit Rietveld, 1888–1964
Utrecht, Belanda, 1924

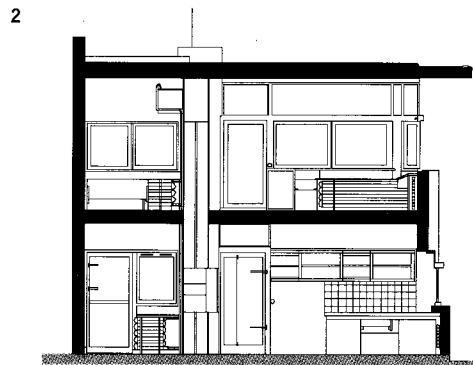
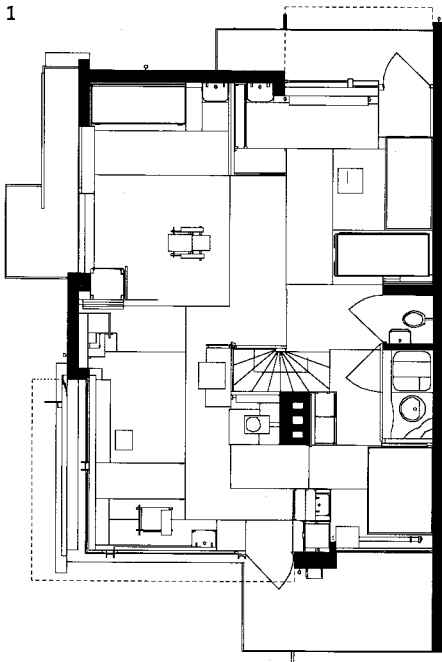
Seperti kebanyakan rumah terbaik abad kedua puluh, seperti **Villa Savoye, Villa Mairea,** dan **Farnsworth House** (hlm. 64, 88 dan 94), Schröder House berasal dari hubungan erat antara arsitek dengan klien wanitanya. Klien Rietveld adalah Truus Schröder-Schräder, seorang janda muda dari seorang pengacara yang serius, tetapi memilih untuk bersosialisasi dengan kalangan avant-garde Belanda. Klien tersebut mempunyai pengetahuan luas dalam bidang seni dan filsafat serta mengenal Gerrit Rietveld dengan baik. Rietveld berlatih membuat meubel sebelum mempelajari arsitektur secara paruh waktu, dan menjadi terkenal ketika Theo van Doesburg mengadopsi kursi rancangannya yaitu Red and Blue Chair pada tahun 1918. Van Doesburg adalah pendiri gerakan Dutch De Stijl yang walaupun kurang diketahui secara luas, merupakan contoh sempurna dari idealisme estetika yang didukungnya.

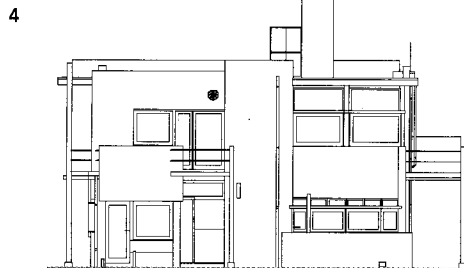
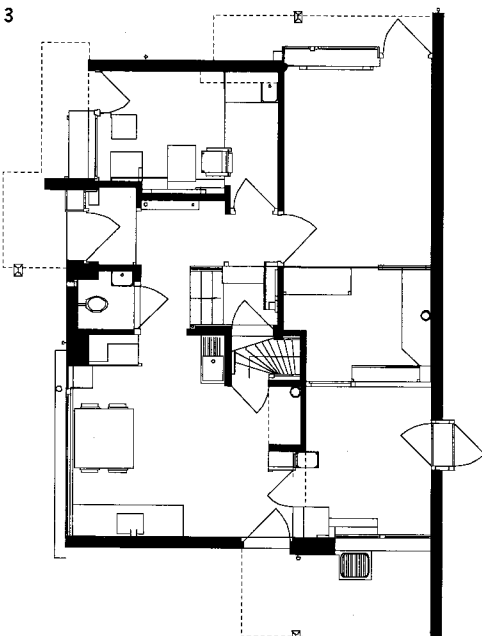
Setelah kematian suaminya yang relatif masih muda, Schröder-Schräder memutuskan untuk membangun rumah tempat mendidik anak-anaknya dalam suasana campuran para seniman yang bebas dan kalangan intelektual yang ia jamu. Ia memberi tempat di ujung teras pendek dari rumah-rumah bata yang awalnya terbuka ke arah pedesaan, tetapi kini dekat dengan jalan utama. Agar dapat menikmati pemandangan, ia memilih tinggal di lantai atas. Untuk menyesuaikan aturan pembangunan, lantai bawah dirancang dengan ruang-ruang konvensional, ditambah dengan garasi *built-in* yang merupakan ide baru saat itu, terutama karena dia tidak mempunyai mobil. Lantai pertama yang inovatif dibiarkan terbuka dan diberi label sebagai 'loteng' pada saat pengumpulan rancangan ke otoritas yang berwenang.

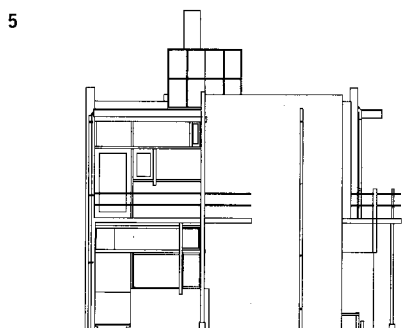
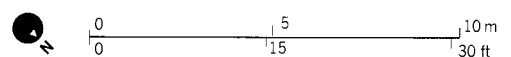
Rietveld mengatur ruangan dengan denah terbuka di sekitar tangga yang sempit dan berputar, yang diterangi oleh *skylight* berbentuk kubus pada atap datarnya. Di sudut belakang, yang berlawanan dengan tembok pemisah adalah kamar untuk Truus yang dapat dibuka ke ruang duduk melalui pintu lipat. Ruangan lain dapat sepenuhnya terbuka atau dibagi oleh partisi tipis yang dapat didorong menjadi ruang duduk. Ini merupakan ruangan untuk kedua putrinya serta seorang anak laki-lakinya. Dengan mata seorang yang ahli dalam hal detail, Rietveld merancang kembali segalanya untuk memecahkan prinsip formal yang abstrak seperti dalam furniturnya. Jendela yang dibingkai oleh potongan kayu dengan strip warna yang berbeda, dapat tertutup rapat atau terbuka 90 derajat dari tampak bangunan sehingga tidak memperlihatkan diagonal yang keras—dalam sistem De Stijl yang tegas, hanya sesuatu yang vertikal dan horizontal yang diizinkan, dan terdapat asumsi arti kosmis sebagai representasi dari feminin/bumi dan maskulin. Ambang luas disediakan untuk ornamen dan tanaman, dan furniture juga dibuat dengan cara *built-in* atau dirancang sendiri oleh Rietveld.

Tiap-tiap detail mencerminkan prinsip pengaturan rumah, sebuah definisi tentang ruang, tetapi bukan kepuasan tentang ruang oleh garis dan bidang. Untuk menekankan otonomi, garis dan bidang diberi warna bervariasi dan dengan kedudukan lepas atau bertumpang satu sama lain untuk menghindari sudut konvensional. Untuk membuka interior ke kebun dan suasana desa, kolom dimundurkan dari sudut, dan hal ini bisa menjadi hancur kembali karena bukaan jendela itu. Hasilnya

mencerminkan perhatian pada detail dari *Gesamtkunstwerk* seperti Palais Stoclet (hlm.34), tetapi secara keseluruhan bangunan ini modern di dalam abstraksi bahasa formalnya. Hasilnya juga berarti membebaskan dan menerima kehiduapan biasa.

Schröder House merupakan bangunan pertama yang dibuat untuk memenuhi cita-cita akan dunia baru pada masa setelah perang yang dibangun berdasarkan estetika, prinsip sosial, dan politik baru. Bagi kedua pihak, baik klien maupun arsitek, kejelasan dan kesederhanaan merupakan keyakinan sekaligus alat artistik. Ide Truus Schröder-Schräder tentang keluarga, peran wanita dalam masyarakat, dan berbagi tanggungjawab individu merupakan hal utama dalam pembuatan rumahnya. Prestasi Rietveld yang tak tertandingi adalah menciptakan lingkungan di mana tindakan sederhana seperti sekat penutup atau meninggikan dan merendahkan sebuah meja mengasumsikan arti ritual sebagai bagian dari merayakan kehidupan sehari-hari secara sadar.

1. Denah Lantai Atas

2. Potongan

3. Denah Lantai Dasar

4. Tampak Tenggara

5. Tampak Barat Daya

Bauhaus

Walter Gropius, 1883–1969
Dessau, Jerman, 1925–1926

Bauhaus didirikan di Weimar pada tahun 1919 dan menurut direktur pertamanya yang bernama Walter Gropius, sekolah ini bertujuan untuk membentuk sebuah 'kesatuan antarseni' yang baru. Bauhaus merupakan penggabungan Sekolah *Arts and Crafts* baru dengan Akademi Seni Rupa di kota Weimar, yang baik nama maupun idealismenya pada awalnya banyak berhubungan dengan keterampilan (*craft*) abad pertengahan dan konsep karya seni total (*Gesamtkunstwerk*), aliran Wagnerian semacam desain industri yang kemudian hampir menjadi sinonim Bauhaus. Idealisme yang ditampilkan pada sampul proklamasi berupa ukiran kayu 'katedral masa depan sosialis yang termasyhur buatan Lyonel Feininger, dianggap terlalu radikal untuk kota besar Weimar yang konservatif. Keadaan menjadi lebih maju pada tahun 1923 dengan Pameran Terbuka pertama Bauhaus. Dua tahun kemudian, institusi tersebut pindah ke Dessau, sebuah kota industri yang berkembang dengan lebih progresif dan cepat.

Gropius mulai bekerja hampir bersamaan dengan desain untuk rumah baru Bauhaus, dan dalam satu tahun ke depan hasilnya adalah demonstrasi berskala besar pertama tentang potensi arsitektur. Denah dibuat dalam zona fungsional ke dalam komposisi jari-jari dari tiga blok yang menghubungkan jalan. Pada satu sisinya terdapat Sekolah Teknik yang memiliki kelas-kelas, laboratorium, dan ruang belajar berada. Berhadapan dengan sisi tersebut adalah blok untuk workshop (studio) yang dihubungkan oleh kantin dan aula, terbungkus dinding kaca serta enam lantai bangunan untuk tempat tinggal. Dalam interiornya, mulai dari perencanaan warna sampai dengan perabotan dan meubel, menjadi demonstrasi prinsip-prinsip dan kemampuan Bauhaus. Furniturnya dirancang oleh Marcel Breuer, yang memperkenalkan penggunaan pipa baja berskala besar, sedangkan perlengkapan pencahayaan diprodusi oleh workshop di bawah arahan Max Kralls dan Marianne Brandt. Arsitekturnya juga menyajikan demonstrasi yang mengagumkan tentang bangunan sebagai mesin, seperti posisi jendela berangka kecil yang jika terbuka membentuk sudut yang sama karena sistem rantai dan rangka.

Di Jerman, di mana benih aliran Nazi mulai tumbuh, reaksi yang muncul tidaklah mengherankan menjadi sangat beragam. Akan tetapi, bagi kalangan modernis, bangunan rancangan Gropius ini dengan cepat seperti menjadi kemenangan besar. Bagi Llya Ehrenburg, seorang penulis Rusia, bangunan tersebut terlihat seperti, bentuk yang mirip dengan pemikiran yang gigih... dinding kacanya membentuk sudut transparan, bersatu dengan udara, tetapi terpisah darinya oleh suatu kehendak yang jelas'. Dengan deretan kolom yang posisinya dimundurkan dari tepi bangunan dan selubung kaca bergrid yang menerus, blok bagian workshop tidak lagi padat, melainkan massa yang berlubang dan rangka ruang luas yang dipenuhi cahaya alami pada siang hari dan bersinar seperti kotak cahaya yang menakjubkan pada malam hari.

Salah satu pertimbangan yang ditekankan Gropius dalam merancang bangunan Bauhaus adalah bahwa dengan menolak mengolah fasade simetris secara tradisional, bangunan tersebut menuntut kita berjalan mengitarinya

untuk memahami komposisinya. Hal ini dikombinasikan dengan pandangan kompleks dan tidak terduga yang direfleksikan melalui selubung bangunan yang dipasangi kaca, yang menurut Sigfried Giedion, bangunan ini menjadi contoh utama bagi 'ruang-waktu' dan 'simultan' dalam arsitektur. Efek visual muncul dari 'hubungan yang objektif dari bidang dan semacam "tumpang tindih" yang muncul dalam lukisan temporer'. Walaupun berhubungan dengan fisika modern, perbandingan antara Bauhaus dan kompleks bangunan yang memberikan efek bergeser seperti pada lukisan Kubisme sekarang ini tidak lagi relevan.

Dalam sebuah buku berjudul *Arsitektur Baru dan Bauhaus,* Gropius menulis, "Ambisi kami adalah membangunkan seniman kreatif dari dunianya yang tampak lain dan mengintegrasikan kembali dirinya ke dalam dunia realitas biasa, serta pada saat yang bersamaan memperluas dan memanusiakan apa yang kaku, hampir seperti pikiran material seorang pelaku bisnis." Visinya memengaruhi generasi seni dan pengajar perancangan, tetapi sebagai seorang arsitek, prestasinya tidak pernah mampu menyamai pencapaian terbaik seperti pada bangunan Bauhaus di Dessau.

1. Tampak Barat

2. Denah Lantai Satu Jembatan (Gedung Administrasi)
1. Hall
2. Perpustakaan
3. Ruang Mengetik
4. Ruang Tunggu (Sekolah Teknik)
5. Administrasi
6. Ruang Konferensi
7. Ruang Direktur
8. Ruang Tunggu Bauhaus
9. Ruang Telepon
10. Ruang Kuliah,

Sekolah Teknik
11. Ruang Staf
12. Hall Masuk
13. Kelas
14. Loker
15. Ruang Material
16. Workshop untuk Pelajaran Dasar
17. Workshop Penyatuan
18. Ruang Kepala
19. Ruang Pakaian
20. Tempat Cuci

Sayap Studio
21. WC
22. Studio

3. Tampak Utara

4. Denah Lantai Dasar Sekolah Teknik
1. Laboratorium
2. Kelas
3. Ruang Fisika
4. Hall
5. Porch
6. Loker
7. Toilet
8. Kamar Gelap

Bangunan Workshop
9. Ruang Display
10. Ruang Bahan
11. Ruang Utama
12. Ruang Kepala
13. Lemari Workshop
14. Toko Mesin
15. Ruang Penyelesaian
16. Ruang Cuci

Blok Satu Lantai dan Sayap Studio
17. Dapur
18. Pantry
19. Hall Masuk
20. Tempat Penyajian
21. Ruang Mahasiswa
22. Kantin
23. Teras
24. Panggung
25. Auditorium

5. Potongan Timur-Barat

Open Air School

Johannes (Jan) Duiker, 1890–1935
Amsterdam, Belanda, 1927–1928

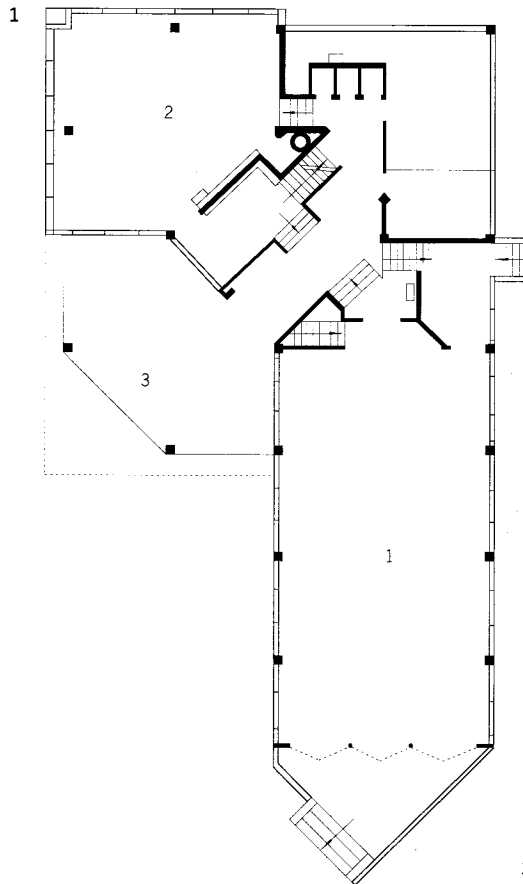
Walaupun meninggal saat masih muda dan meninggalkan hasil karya yang relatif sederhana, Jan Duiker menempati tempat khusus dalam arsitektur modern. Motivasi utamanya bukan estetika, melainkan sosial. Melalui tulisan dan bangunannya, ia berargumentasi tentang sebuah dunia yang lebih sehat berdasarkan prinsip kesehatan, pencahayaan, dan pengudaraan. Ia berkampanye untuk membuat rumah yang lebih baik bagi kaum miskin dan melawan semua pergerakan estetika murni, apakah itu Modern, De Stijl, historisisme, Delft School yang konservatif, atau juga musuh utamanya, yaitu Ekspresionisme seperti Amsterdam School.

Proyek kompetisi pertama Duiker dengan Bernard Bijvoet yang telah bekerjasama dalam jangka waktu lama untuk Akademi Negeri di Amsterdam yang dibuat pada tahun 1917, dipengaruhi oleh karya Frank Lloyd Wright, yaitu **Larkin Building** dan **Unity Temple** (hlm. 28 dan 32). Desainnya terpilih menjadi pemenang, tetapi hanya disimpan dalam lemari dan tidak dibangun. Pada tahun 1924 saat mereka mendesain rumah di Aalsmeer dan sebuah binatu di Diemen, Duiker dan Bijvoet telah beralih dengan pasti ke posisi modern. Duiker bergabung dengan sebuah grup yang radikal berbasis di Amsterdam bernama 'De 8', dan menggunakan manifesto mereka, yaitu saat ini lebih baik membangun sesuatu yang buruk dan fungsional daripada mendirikan "fasade arsitektur" untuk mengatasi denah-denah lantai yang inferior atau tidak unggul... De 8 beraliran nonestetika'.

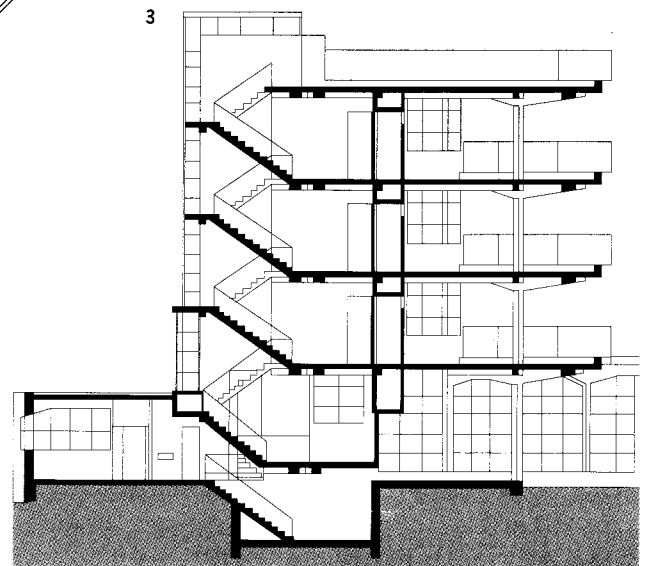
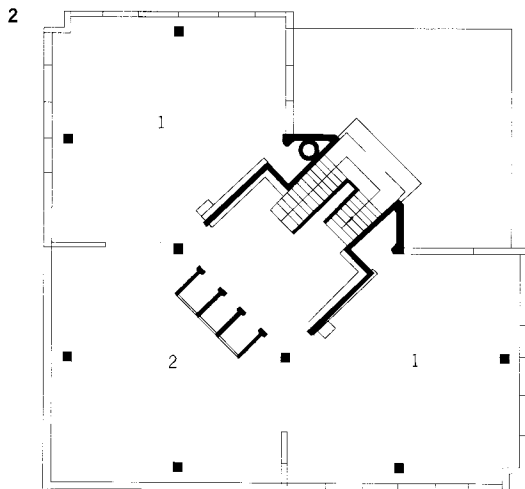
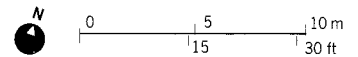
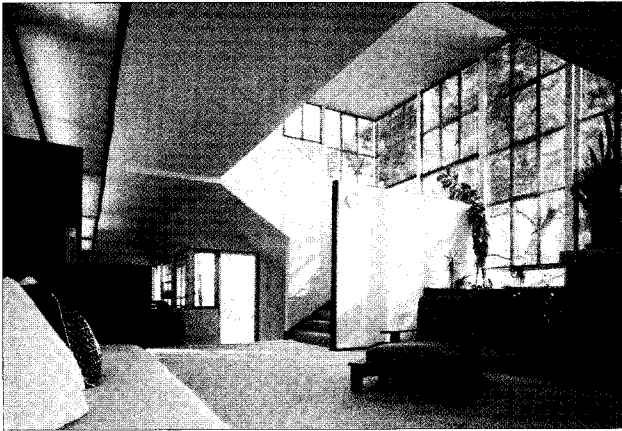
Tahun 1926 Bijvoet meninggalkan Belanda untuk bekerja sementara waktu dengan Pierre Chareau pada proyek **Maison de Verre** (hlm. 66), tetapi hal ini berpengaruh dalam desain Open Air School seperti saat ia tanda tangani denahnya tanggal 12 Mei 1927. Ia menjelaskan bahwa rancangannya merupakan tanggapan atas keyakinannya bahwa sekolah tersebut akan menyediakan lingkungan yang lebih baik 'untuk anak yang sehat', dan proposal pertama Duiker disiapkan tanpa memikirkan lokasi spesifik. Ketika ia menemukan site yang tepat, site tersebut berada pada halaman suatu blok hunian, dengan pintu yang terpisah pada satu sisinya. Sekolah itu sendiri mengalami enam transformasi, yaitu ketika ide merotasikan diagonal muncul, kolom dipindahkan dari sudut ke pusat sisi-sisinya, dan banyaknya kelas di luar ruangan dikurangi.

Baik denah maupun struktur bangunan ini mempunyai kemiripan yang unik dengan beberapa desain Louis Kahn termasuk **Richards Medical Research** (hlm. 130). Namun, tidak seperti Kahn yang muncul seperempat abad kemudian, tujuan Duiker adalah mencapai ekspresi hal-hal ringan yang ekstrem. Dengan menempatkan tangga, ruang penitipan tas, dan kamar kecil di dalam suatu kotak kecil yang diputar—sudut-sudutnya didefinisikan oleh kolom pusat dari kotak yang lebih besar—dan dengan memproyeksikan pijakan tangga dan kamar kecil di luar kotak yang berada di dalam, terjadi pengintegrasian yang luar biasa dari denah 'kupu-kupu' bipolar.

Penempatan kolom di bagian tengah sisi-sisi kotak juga mengingatkan pengaturan yang digunakan Mies van der Rohe untuk proyek rumah 50x50-nya dan untuk Galeri Nasional di Berlin. Hal tersebut menyebabkan balok

kantilever dapat terekspos sehingga tidak ada apa pun di bagian sudut. Keringanan tersebut semakin diperkuat dengan membuat slab lantai mejadi kantilever yang keluar dari balok, dan dengan mengekspos tepiannya di luar panel *spandrel* yang padat. Bingkai baja yang mengkilap dan bingkai pintu yang dimensinya sangat kecil menyelesaikan efek tersebut. Sayangnya, pada bangunan yang kita lihat sekarang mereka digantikan oleh bagian-bagian yang lebih sempurna sehingga merenggut keringanan dan kualitas jernih yang pernah memberi sekolah ini suasana seperti ketepatan mesin, yang membuatnya mengesankan, seperti banyak contoh arsitektur modern yang terkenal.

1. Denah Lantai Courtyard
1. Ruang Olahraga
2. Ruang Kelas
3. Kelas Terbuka

2. Denah Lantai Satu
1. Ruang Kelas
2. Kelas Terbuka

3. Potongan

Lovell 'Health House'

Richard Neutra, 1892–1970
Los Angeles, California, Amerika Serikat, 1927–1929

Seperti rekannya yang bernama Rudolf Schindler (**Schindler-Chace House**, hlm. 48), Richard Neutra lahir di Wina, tempat ia bekerja untuk Adolf Loos (**Müller House**, hlm. 70). Setelah dua tahun tinggal di Berlin bersama Eric Mendelsohn (**Einstein Tower,** hlm. 46), ia pindah ke Amerika Serikat pada tahun 1923 dan bekerja untuk Holabird dan Roche di Chicago. Di sana ia bertemu dengan Louis Sullivan dan Frank Lloyd Wright yang menjadi pahlawannya. Tahun 1927, mendekati akhir masa berasosiasi dengan Schindler, ia membangun salah satu bangunan modern pertama di Amerika, yaitu Apartemen Jardinette dan membuat proyek rumah besar untuk Philip Lovell. Sebagai seorang yang fanatik dengan penyembuhan alami, vegetarian, olahraga, dan berjemur diri, Lovell menulis sebuah kolom populer di koran *Los Angeles Times.* Schindler, yang telah merancang Rumah Pantai Lovell, mengklaim bahwa Neutra telah mencuri kliennya, sesuatu yang ditolak Neutra dengan tegas dan dengan penuh kemarahan. Apa pun kebenarannya, proyek tersebut mengangkat nama Neutra.

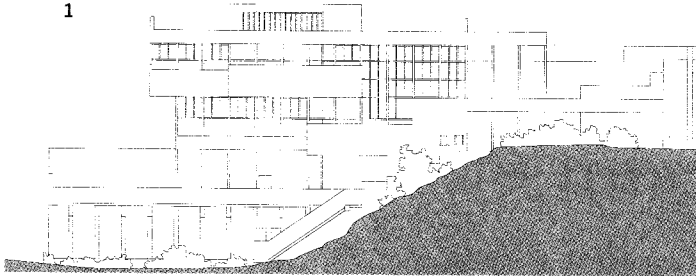
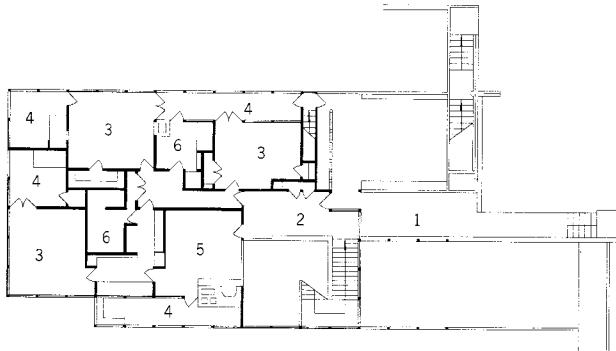
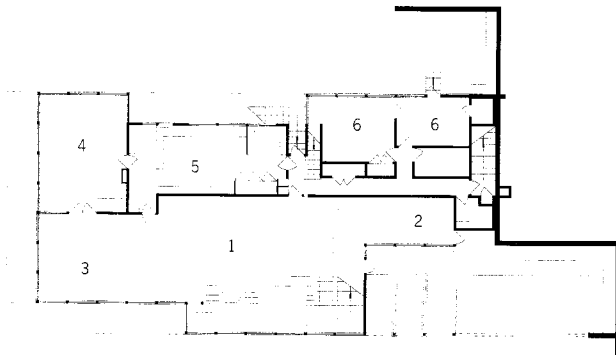
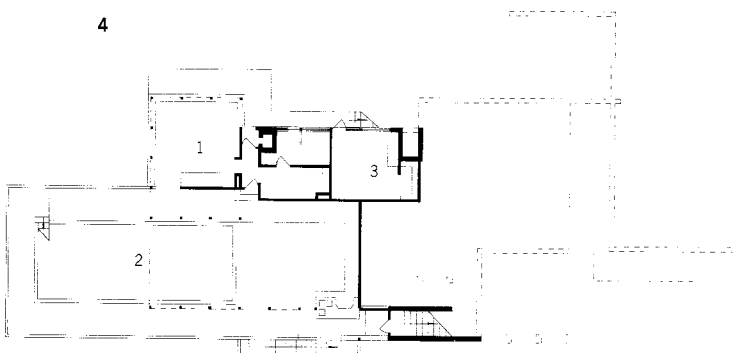
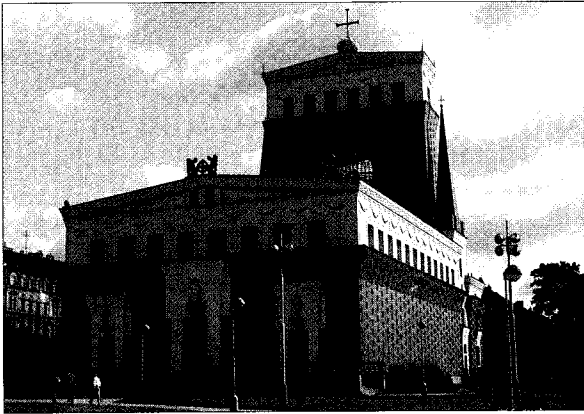
Lovell memiliki tanah dengan kontur miring dan rumit di bukit Hollywood. Bagi Neutra sebagian dari pendekatan proyek terletak pada penciptaan sebuah 'rangka baja berhias emas yang terbuka lebar, diatur secara cerdik dan tepat oleh *crane* dan *booms* (sejenis traktor berjangkauan panjang) ke dalam bagian site yang tidak datar ini.' Ia merencanakan rumah tersebut terdiri dari dua setengah lantai, dengan daerah masuk pada bagian atas, yaitu pada level jalan. Pengaturan ruang dan massa dibuat santai dan longgar, suatu perasaan yang diperkuat dengan membawa sebagian dari bagian yang padat ke lanskap sebagai dinding dan layar, dan dengan menggantungkan balkon yang terbuka serta ruang tidur dari tepian struktur. Hal yang paling mengesankan adalah tangga untuk daerah masuk utama (seperti yang ditunjukkan di atas). Tangga area masuk memiliki dinding berjendela penuh menghadap Los Angeles dan diterangi oleh kepala lampu Model-T Ford, namun tutupnya yang jernih diganti dengan kaca tembus cahaya.

Neutra merancang urutan bervariasi untuk ruang keluarganya dengan memanfaatkan site secara penuh. Ruang duduk yang intim, seperti versi modern suatu perapian *inglenook*, diletakkan di bawah tangga. Sebuah perpustakaan berbentuk seperti gua terletak menghadap ke bukit. Ruang keluarga dan ruang makan tampak seperti terbang dari tanah karena baja ringan yang membingkainya. Merasa ragu akan kapasitas kontraktor lokal untuk mendirikan bangunan yang inovatif seperti itu, Neutra bertindak sebagai kontraktor umum dan mengendalikan pekerjaan para subkontraktor sampai spesifikasi terperinci serta mengawasi pekerjaan dengan rutin di sitenya.

Elemen-elemen rangka baja dibuat dengan prafabrikasi yang pemasangannya hanya memerlukan waktu 40 jam. Panel pengisi terbuat dari baja atau beton '*gunite*' yang disemprotkan dalam bilah kawat. Keseimbangan antara kosong dan isi dilakukan dengan indah. Tampak barat dayanya yang menggunakan bahasa arsitektur baru merupakan salah satu gambaran tentang simbol arsitektur modern yang paling memuaskan. Neutra bersikap lebih longgar dalam keasimetrisan dibanding

dengan desain Eropa lainnya. Keseimbangan kosong dan isi tersebut mempertimbangkan keseimbangan dinamis dari lukisan De Stijl dan kekonsistensian desain yang mengesankan tersebut dirusak hanya oleh batu perapian—suatu gambaran penghormatan Neutra untuk Wright.

Setelah selesai, Lovell mempromosikan rumahnya dengan penuh semangat di kolom harian *Care of the Body*. Ia mengumumkan bahwa ia dan Neutra akan mempresentasikan rumah tersebut pada Minggu sore selama empat minggu berturut-turut dan akan memimpin tour sebagai tanggapan atas berkumpulnya 15.000 anggota untuk melihat rumah tersebut. Kebanyakan dari mereka kagum sekaligus merasa bingung oleh desainnya yang modern dan 'Health House' dengan cepat menjadi sebuah bintang terkenal.

1. Tampak Selatan

2. Denah Lantai Entrance
1. Teras Masuk
2. Tempat Masuk
3. Ruang Duduk
4. Ruang Tidur
5. Ruang Belajar
6. Kamar Mandi

3. Denah Lantai Pertama
1. Ruang Duduk
2. Perpustakaan
3. Ruang Makan
4. Porch
5. Dapur
6. Kamar Tamu

4. Denah Lantai Dasar
1. Porch
2. Kolam
3. Ruang Cuci

Church of the Sacred Heart

Jože Plečnik, 1872–1957
Vinohrady, Praha, Republik Ceska, 1927–1931

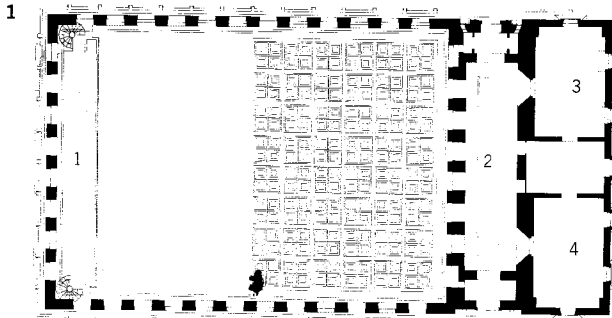
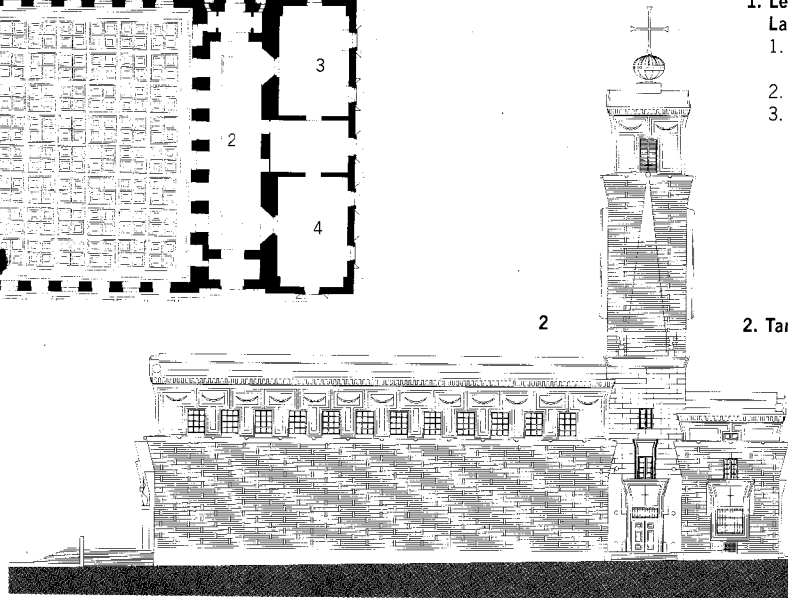
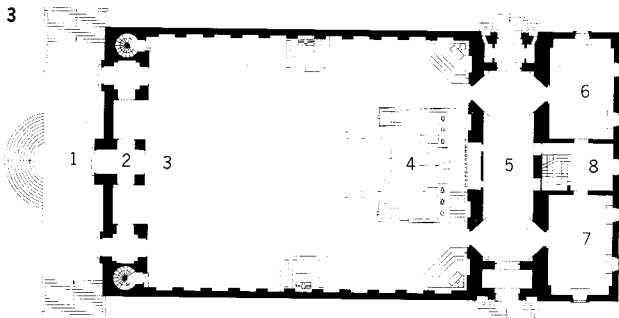
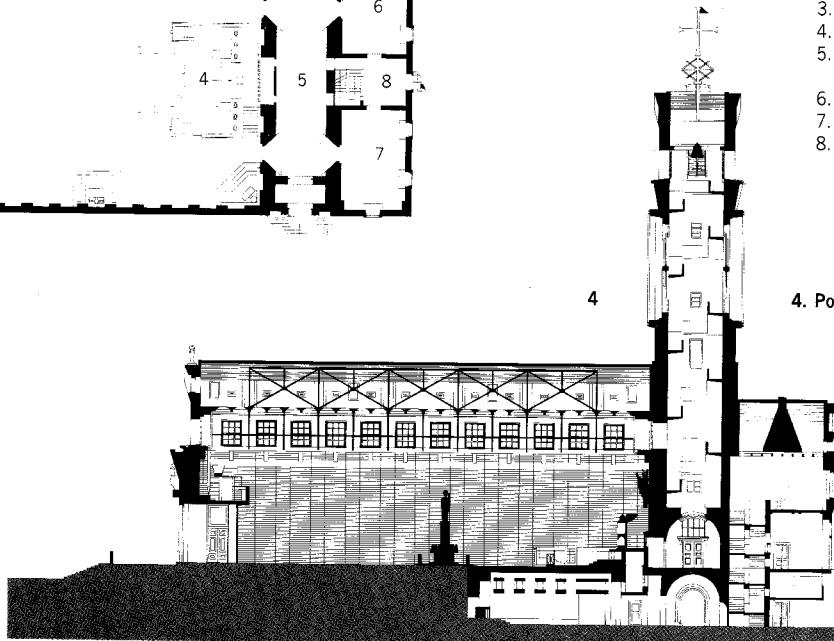
Jože Plečnik lahir di Slovenia dan mendapat pendidikan di studio Otto Wagner pada Akademi Seni Rupa di Wina. Jože Plečnik merupakan salah satu contoh orang yang memegang tradisi klasik abad kedua puluh yang paling asli. Ia pindah ke Praha pada tahun 1911, tempat ia mengabdikan diri selama satu dekade berikutnya dan menghabiskan seluruh waktu untuk mengajar sebagai kepala Sekolah Seni Terapan. Pada tahun 1918, ketika Ceska memperoleh kemerdekaan, ia memulai pekerjaan dengan mengubah benteng Praha menjadi tempat kediaman presiden. Tahun berikutnya ia diundang—dengan surat undangan yang ditandatangani oleh 29 arsitek ternama—untuk memasukkan sebuah proposal untuk gereja ini, setelah kompetisi yang diadakan sebelumnya gagal menghasilkan proposal yang memuaskan. Ia tetap bekerja pada kedua proyek tersebut setelah kembali ke Slovenia tahun 1920.

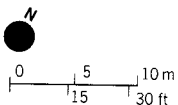
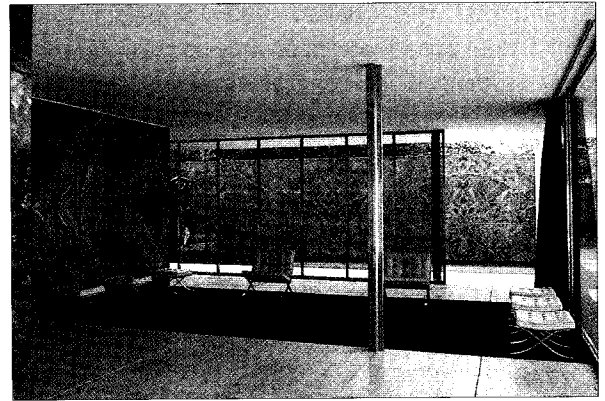
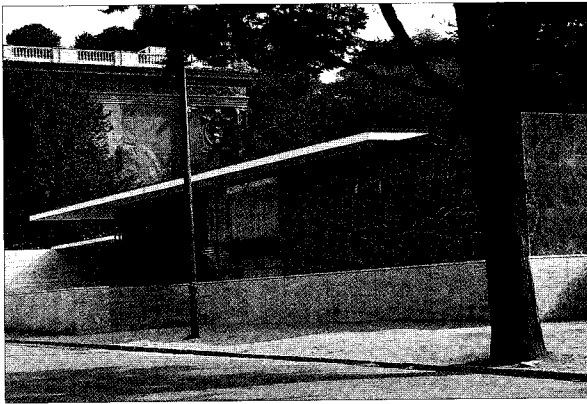
Gereja Hati Kudus yang berlokasi di Vinohrady (bukit kebun anggur) di pinggiran kota Praha ini terletak pada sebuah plaza utama yang rindang. Bagian tengah gereja yang luas tidak mempunyai gang ataupun kapel di bagian sampingnya, dan merupakan bangunan tinggi bervolume kotak dengan altar sebagai pusat yang ditempatkan di tengah-tengah dinding timur. Langit-langit *square-coffered* dari kayu gelap yang disemir menutupi struktur baja, dan ruangan diterangi oleh 32 jendela berbentuk kotak yang mengelilingi ketiga sisi ruangan dengan garis putih di atas dinding batanya. Walaupun tidak terlalu kompleks, ruangan tersebut mengingatkan kita pada **Unity Temple** karya Frank Lloyd Wright (hlm. 32). Elemen komposisi yang paling mengejutkan adalah jam ramping setinggi 42 meter (138 kaki) dan menara lonceng yang diapit oleh tonggak menara berbentuk piramid. Bagian depan jam besar dari kaca tersebut dipotong oleh sebuah ramp, menerangi massa menara sekaligus meminjamkan skala monumental dari tampak bangunan bagian barat sebuah katedral tradisional—Plečnik bertujuan untuk mengunci gereja ke dalam kota.

Dari luar, gereja ini dapat dikenali dengan kekontrasan yang indah antara dasar gelap yang kaya akan tekstur, besar namun kosong, serta dibuat dari batu bata dan blok batu yang menonjol, dengan bagian atasnya yang berplesteran putih serta pintu dan jendela di sekelilingnya. Pekerjaan dinding menghasilkan hiasan, sebuah tipe yang disukai oleh pendukung seni kubisme Ceska sebelum Perang Dunia Pertama. Bentuk dengan dua arti ini berulang lagi dengan lebih terbuka dalam jendela dan pintu di sekelilingnya, walaupun demikian seperti pada seluruh pekerjaannya, gaya klasik Plečnik tampak bebas dan berdaya cipta baik.

Penggunaan material yang ekspresif hampir bisa dipastikan diperoleh dari gagasan Gottfried Semper, seorang teoris arsitektur abad ke-19 yang menyadari bahwa tekstil antik digunakan pada kesempatan khusus untuk memperkuat arti arsitektur. Di sini, Plečnik memilih untuk memberi 'pakaian' pada dinding putih gereja dengan 'sejenis jubah cerpelai' yang melambangkan martabat yang tinggi, dan pakaian Kardinal diwakili oleh tekstur yang kaya dan dinding bata yang menjadi seperti tekstil. Apa yang ia lakukan juga dapat berarti sadar akan pencarian identitas nasional yang baru dan independen. Ia ingin memberikan ekspresi arsitektur yang telah

diidentifikasi Bartok dalam musik rakyat dari Eropa Timur, yaitu dasar batu bata yang semakin 'primitif' bergema dengan 'lapisan zaman kuno', sedangkan superstruktur dengan tatanan klasik—seperti suara kedua dalam sebuah nyanyian mereka—mempunyai irama tegas dan tatanan arsitektonis.

Setelah lama terabaikan oleh aliran utama sejarah arsitektur, Plecnik dengan segera dianggap sebagai pionir oleh para penganut gerakan Postmodern. Namun, pemakaian lagi tradisi merupakan aturan yang berbeda dengan para kaum postmodern: walaupun memiliki ekspresi pribadi yang intensif, desainnya berakar pada seni membangun yang sederhana dan tidak memiliki persamaan dengan pemujaan pribadi yang mendominasi banyak pekerjaan yang dibuat pada abad kedua puluh.

1. Level Galeri dan Denah Langit-langit Berefleksi
1. Galeri untuk Organ dan Paduan Suara
2. Menara Jam
3. Toko

2. Tampak Selatan

3. Denah
1. Teras Masuk
2. Narthex
3. Lorong Tengah
4. Altar
5. Persilangan di Bawah Menara Jam
6. Hall Baptis
7. Sacristy (R. Suci)
8. Pintu Masuk Timur

4. Potongan Barat-Timur

0 5 10 m
15 30 ft

Barcelona Pavilion

Mies van der Rohe, 1886–1969
Pameran Internasional, Barcelona, Spanyol, 1928–1929 (telah diruntuhkan)

Barcelona Pavilion karya Mies van der Rohe yang dibangun sebagai tempat pameran negara Jerman pada Pameran Internasional, akhirnya dibangun kembali pada tahun1986 setelah dirobohkan pada tahun 1930. Sebelumnya bangunan ini hanya dikenal melalui gambar-gambar dan foto hitam putih. Namun begitu, bangunan ini memiliki status yang hampir mistis karena beberapa kritikus dan sejarawan mengumumkan bangunan tersebut sebagai 'bangunan terindah sepanjang abad'.

Tugas Mies adalah membuat bangunan yang menantang, tetapi terbuka: untuk mempromosikan karakter negara Jerman baru yang demokratis dan progresif dalam hal kebudayaan satu dekade setelah Perang Dunia I. Georg von Schnitzler, seorang komisaris proyek tersebut mengatakan bahwa bangunan tersebut memberi suara kepada jiwa era baru'. Mies memberikan tanggapan yang radikal. Tidak seperti pavilion negara lain yang konvensional, pada pavilion ini tidak terdapat barang dagangan yang dipamerkan. Yang ada hanyalah bangunan, sebuah patung tunggal, dan funitur yang didesain dengan maksud tertentu seperti 'Kursi Barcelona' berbentuk kerucut yang kemudian menjadi hal paling berpengaruh dibandingkan desain interior lain.

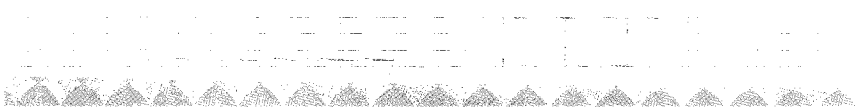
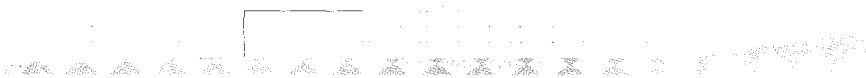
Ketiadaan ruangan-ruangan konvensional memungkinkan Mies untuk memperlakukan paviliun sebagai ruang yang menerus, menyatukan ruang dalam dan luar ke dalam satu kesatuan dengan berbagai cara, yang disatukan oleh atap datar dan perubahan bahan. Desainnya merupakan pembenaran atas perbedaan yang mutlak antara struktur dan bagian penutup, yaitu sebuah grid yang umum berasal dari kolom baja reguler yang diselingi oleh bidang-bidang yang ditempatkan dengan bebas. Dalam praktiknya, desain tersebut harus menyesuaikan diri dengan tradisi keterampilan Barcelona abad ke-19, dan strukturnya merupakan pencampuran di mana bidang juga bertindak sebagai pendukung. Hal ini berarti apa yang dirasakan orang adalah demonstrasi yang sangat jelas dari cara membangun yang baru serta tentang sebuah konsep ruang yang radikal.

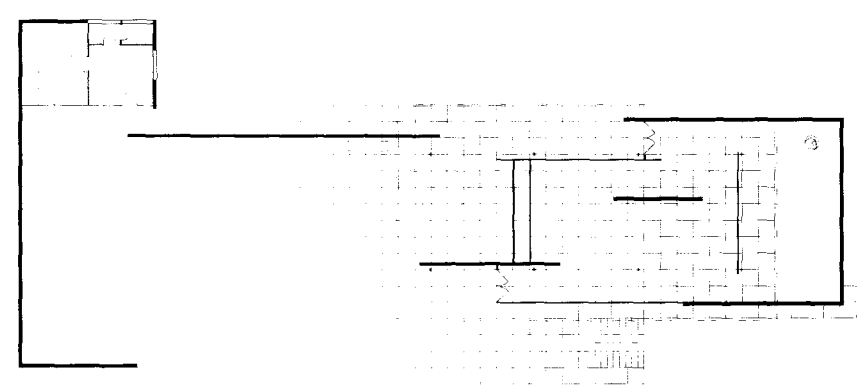
Bagi para kritikus modern, paviliun Barcelona merupakan contoh abstraksi ruang yang terbaik, bebas konteks, dan bergantung pada pembedaan antara struktur dan ruangan yang diperkuat Mies dengan pemilihan material yang mewah, reflektif, dan atau material lain yang benar-benar diperhitungkan dengan baik. Contohnya adalah batu onix, travertine dan dua jenis marmer hijau, serta berbagai macam kaca yang berbeda warna, seperti hijau, abu-abu, putih, dan bening. Permukaan yang memantulkan cahaya efeknya menjadi lebih besar karena sebuah kolam besar yang menyambut para pengunjung dan satu kolam lagi yang lebih gelap menyatu di bagian akhir. Dengan bingkai dinding, di sinilah Mies menempatkan patung klasik karya Georg Kolbe. Seperti bunga lili air di kolam yang lebih besar, hal itu menyajikan keseimbangan yang stabil dan figural pada permukaan yang tidak substansial di sekelilingnya.

Dalam interpretasi terkini yang kebanyakan ditulis sejak pembangunan tahun 1986, fokus utamanya adalah pada hubungan timbal balik antara bangunan, site, dan pengunjung. Sebagai contoh, Caroline Constant berargumentasi bahwa komposisi ruangnya harus dipahami dalam kaitannya dengan susunan formal antara kebun indah, bukan tentang bangunan yang dimengerti secara tradisional. Menurut Robin Evans, kolom yang

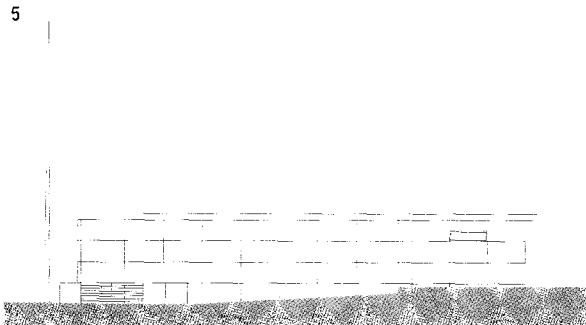
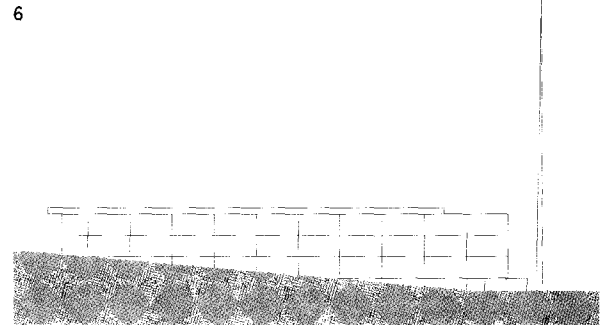
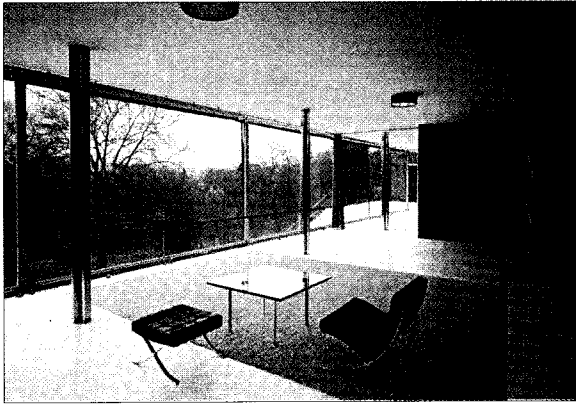
reflektif, dilapisi oleh krom, tampak seperti berjuang untuk memegang atap datar yang 'mengambang' dan tidak untuk menopang bebannya. Ia mengatakan bahwa dengan memilih langit-langit setinggi tiga meter (sepuluh kaki), Mies dengan sengaja menempatkan mata pengunjung hampir tepat di pertengahan antara lantai dan langit-langit. Kesimetrian dengan poros ganda yang tanpa ampun dihalau dari denah bebas sekarang memberikan efek ganda yang membingungkan dalam potongan bangunannya. Efek tersebut paling jelas dalam figur seperti Rorschach yang diciptakan dengan harmoni tepat dari dinding berlapis batu onix.

Namun, terlepas dari bebas konteks, desain ini juga dapat ditafsirkan sebagai sebuah komentar atas setting tempatnya berada – Mies memilih sebuah lokasi setelah menolak site yang ditawarkan sebelumnya. Karena lokasinya dibatasi oleh barisan kolom Ionic, paviliun ini menjadi pintu gerbang antara arsitektur eklektik pameran utama dan 'Spanish Village' yang menempati bukit di belakangnya. Pada ujung plaza panjang yang berada di depan paviliun, terdapat paviliun Barcelona bergaya Neo-Renaissance. Desain Mies yang terletak di atas sebuah podium rendah, seperti alas Kuil Yunani, membuatnya menjadi komentar atas bahasa klasik yang telah usang.

1. Tampak Timur

2. Tampak Barat

3. Potongan Timur-Barat

4. Denah

5. Tampak Utara

6. Tampak Selatan

Tugendhat House

Mies van der Rohe, 1886–1969
Brno, Republik Ceska, 1928–1930

Mies mendapat tugas dari Greta dan Fritz Tugendhat, kalangan industrialis keturunan Yahudi yang berbahasa Jerman. Tugendhat House terletak pada sebuah area miring menghadap ke selatan melewati taman ke arah kota besar Brno. Pada saat kita datang ke tempat tersebut, kita akan menemukan pemandangan indah dari benteng di dekatnya yang dibingkai oleh volume tertutup yang berisi area pribadi, yaitu kamar tidur. Bagian pintu masuknya tersembunyi di antara dinding datar dan kaca putih susu setengah lingkaran dari tangga utama. Dengan lantai travertine, kaca tinggi tembus pandang, dinding dan pintu gelap, *palisander* yang dipoles, serta dinding panel, daerah masuknya memiliki kesan semipublik: kedamaian dan kemewahan yang tidak banyak berbicara.

Kita akan muncul ke dalam suatu ruang yang sangat luas setelah turun melalui tangga luas yang membelok tajam. Di depannya, taman untuk musim dingin mengisi sisi yang pendek, menjadi suatu pemandangan yang penuh dengan tanaman, dan di sebelah kanannya, di antara bidang yang mengambang sepintas terlihat pemandangan sebuah dinding panjang dari kaca. Hal ini terus berlanjut pada ruangan sepanjang 24 meter (79 kaki) dan dirancang sedemikian rupa sehingga dua bagian besar dapat menghilang karena tombol yang ditekan. Bagian ini kemudian turun ke basemen dan ruang keluarga berubah menjadi beranda terbuka yang menghadap ke kebun. Pada malam hari, ruangan ini dapat diubah lagi dengan tirai besar yang dapat dikatakan mirip dengan partisi yang dapat didorong.

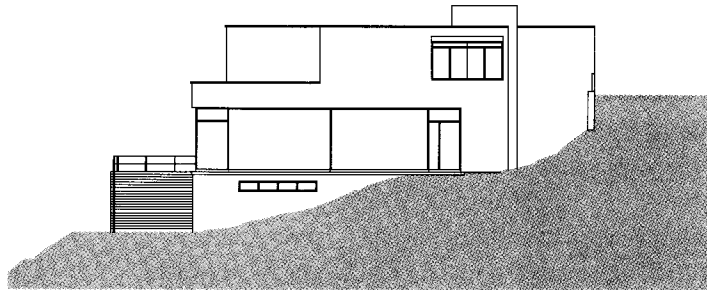
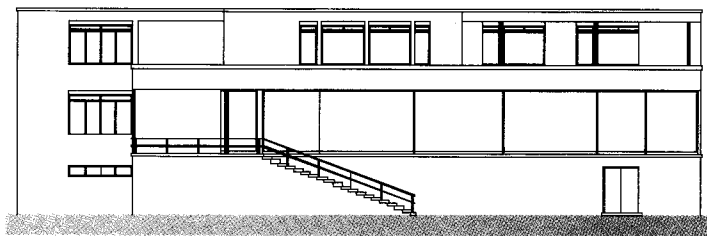
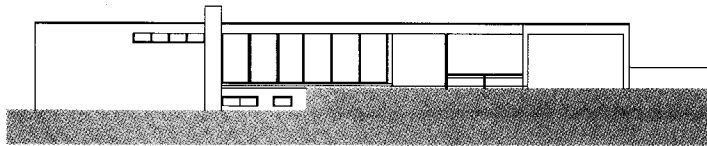
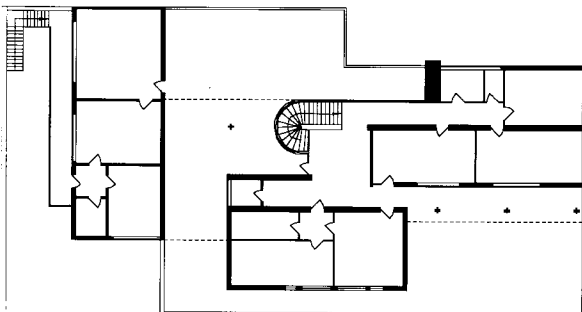
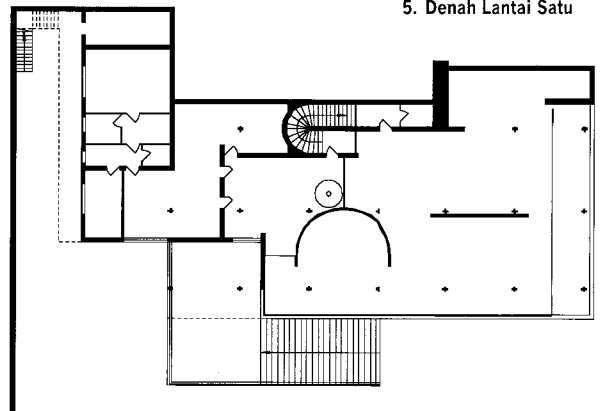
Walaupun lantai hunian kita rasakan sebagai ruang yang menerus dan mengalir seperti pada **Barcelona Pavilion** (hlm. 52), Mies mengartikulasikan 'ruang-ruang 'tradisional pada rumah untuk kalangan borjuis seperti ruang makan, ruang keluarga, ruang belajar, ruang musik, dan untuk tanaman pada skala yang biasa saja. Pembagian ruangan utama merupakan hasil dari sebuah dinding setengah lingkaran berwarna merah, kayu makasar berwarna coklat terang, dan bidang datar dari batu onix. Ruangan diberi tanda lebih lanjut dan dibagi oleh kolom silang yang dipoles, tekstil berbagai warna, dan furnitur yang diletakkan dengan teliti. Semuanya dirancang oleh Mies, bahkan sebagian furnitur seperti kursi Brno dirancang khusus untuk rumah tersebut. Berbagai material—seperti bahan kulit berwarna hijau jamrud, beludru merah delima, dan kulit binatang berwarna putih—terkesan mewah dan berwarna-warni dan masing-masing bagian telah ditentukan tempatnya. Di samping potensi 'fleksibilitas' ruang terbuka, visi Mies ini mempunyai banyak kesamaan umum dengan *Gesamtkunstwerk* seperti pada **Palais Stoclet** (hlm. 34), serta kebebasan seperti Le Corbusier.

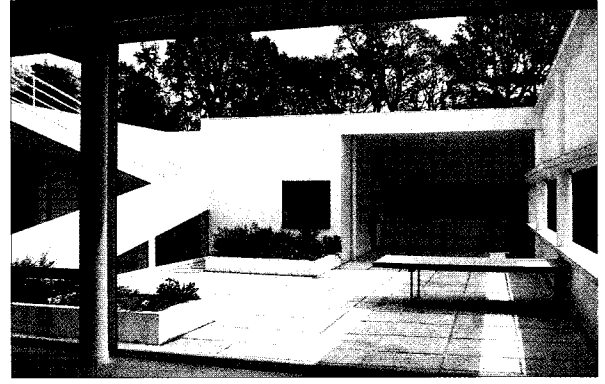
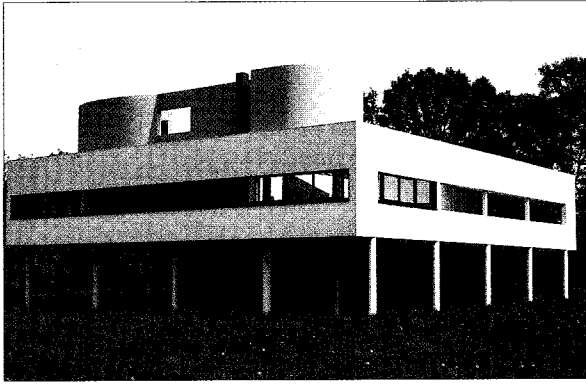
Dengan memercayai bahwa 'kejelasan struktur merupakan landasan denah bebas', Mies memakai keteraturan kolom di seluruh ruangan dalam rumah. Beberapa kolom digantikan oleh dinding, tetapi sebagian besar grid dapat dibaca jelas seperti penyeimbang bagi partisi dan furnitur *free-standing*. Lantai diberi finishing *linolium* berwarna gading yang pada siang hari dapat dianggap memiliki nada yang hampir serupa dengan langit-langit yang putih. Seperti di Barcelona Pavilion, ketinggian langit-langit diusahakan untuk memastikan bahwa mata kita terletak pada pertengahan antara lantai dan langit-langit sehingga

memperkuat perasaan 'dunia yang mengapung' dari permukaan yang memantulkan cahaya dan material mewah yang berubah akibat pencahayaan.

Interior bangunan yang menandai kualitas estetika dikombinasikan dengan dialog ideal dengan lingkungannya, menandakan bahwa Mies di sini menunjukkan bagaimana 'meninggikan diri sendiri di atas pemikiran rasional dan fungsional murni... ke dalam dunia yang spiritual'. Barcelona Pavilion dan Tugendhat House yang diselesaikan dengan perbedaan waktu satu tahun, secara jelas menandakan perpecahan Mies dengan aliran modern Jerman fungsionalis yang dikemudikan oleh sosialis, Mies akan terus dipenuhi oleh pencarian model ruang baru dan ekpresi konstruksi.

Karena berkembangnya aliran Nazi, keluarga Tugendhat melarikan diri dari rumah mereka pada tahun 1938. Rumah tersebut diambil alih oleh pemerintah komunis dan sepanjang tahun 1960-an ruang keluarga digunakan sebagai ruang olahraga untuk program rehabilitasi anak-anak cacat. Pada akhir tahun 1980-an, rumah tersebut kemudian dipugar, tetapi sekarang furnitur asli dan perabotannya kebanyakan sudah tidak ada lagi.

1. Tampak Timur

2. Tampak Utara

3. Tampak Selatan

4. Denah Lantai Dua

5. Denah Lantai Satu

Villa Savoye

Le Corbusier, 1887–1965
Poissy, Prancis, 1928–1930

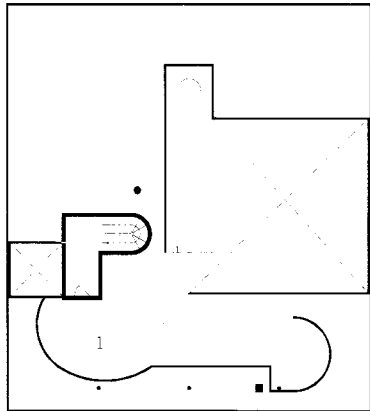
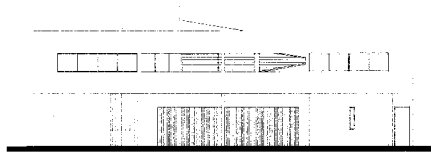
Dibangun sebagai rumah akhir pekan di daerah pinggiran kota Paris yaitu Poissy, Villa Savoye ini merepresentasikan puncak gaya Purisme Le Corbusier pada tahun 1920-an. Ide rancangan Le Corbusier ini dipublikasikan pada majalah *L'Esprit Nouveau* dan dalam sebuah buku yang sangat berpengaruh berjudul *Vers Une Architecture* (Menuju Arsitektur Baru) yang diterbitkan pada tahun 1923. Desain villa ini secara ruang berusaha menggunakan konstruksi rangka beton seluruhnya, seperti yang disebutkan Le Corbusier dalam *'Five Points of a New Architecture'* berikut.

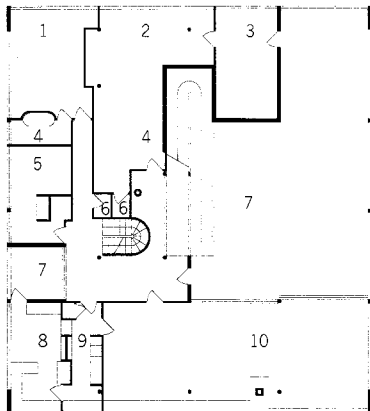
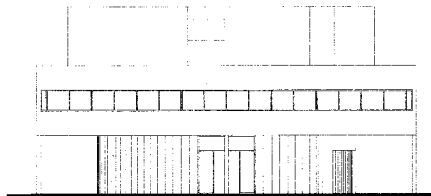
1. Kolom (ia menyebutnya *pilotis*) mengangkat rumah ke udara, menggunakan lantai dasar untuk manusia dan kendaraan.
2. Sebuah taman yang terletak di atas atap menggantikan lantai tanah yang dibangun.
3. Perpanjangan *pilotis* menjadi rangka struktural menyebabkan dinding partisi dapat diatur sehingga menjadi *the plan fibre* atau denah bebas.
4. Pengaturan jendela menurut kebutuhan interior bangunan memberikan fasade bangunan yang bebas.
5. Jendela panjang horizontal – *fenêtres en longueur* atau jendela seperti pita, mendistribusikan cahaya secara lebih merata (namun hal ini pada kenyataanya masih diragukan).

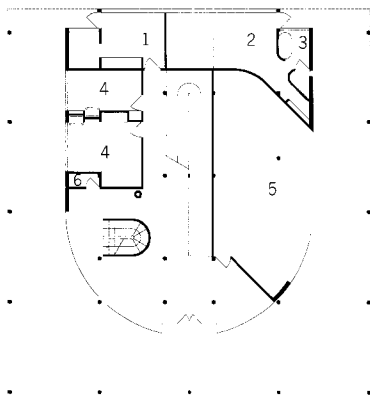
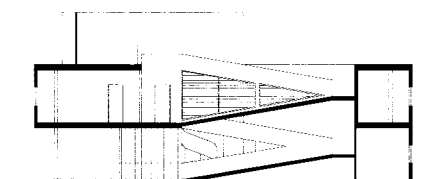
Secara formal, rumah akhir pekan ini dapat kita lihat sebagai penginterpretasian kembali denah klasik yang terpusat, seperti Villa Rotunda rancangan Palladio. Denahnya berbentuk kotak dan rumah tersebut menuju garis horizon melalui deretan jendela. Untuk memberikan fokus dan perasaan tertutup pada tengah ruangan, Le Corbusier menempatkan ramp yang menjadi dasar arsitektur premonade. Bentuk rumah yang kotak juga didefinisikan oleh sistem klasik empat kali empat yang tidak tepat (karena terdapat kolom, bukan daerah terbuka pada bagian tengah). Namun, rumah ini tidak tepat berbentuk bujur sangkar karena terdapat kantilever pada arah yang menunjukkan sumbu utamanya.

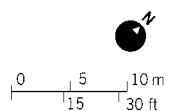
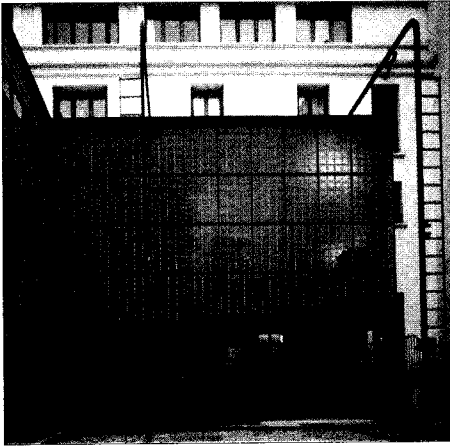
Daerah masuknya terletak pada sisi rumah yang terjauh dan kita mencapainya melalui layar kaca melengkung dengan radius lengkungan yang ditentukan oleh manuver mobil Voisin. Hal ini memberikan perbandingan antara arsitektur dan teknik seperti yang dibuat Le Corbusier dalam tulisan-tulisannya. Kita masuk pada bagian tengah layar melengkung dan disambut oleh ramp yang naik dan memutar. Ketika kita menaikinya, pemandangan terbuka luas di seberang teras seperti mengundang kita melalui bagian sudut ruang duduk dan keluar menuju alam yang dibingkai oleh deretan jendela. Ruang duduk tersebut terbuka ke arah teras melalui kaca besar berukuran hampir 10 meter (32 kaki), yang separuhnya dapat kita geser ke samping menggunakan pegangan jendela. Arsitektur premonade ini berlanjut dari teras melalui ramp dan akhirnya sampai pada sumbu rumah dengan bingkai pemandangan sungai Seine, dalam sebuah 'solarium'. Walaupun dek tersebut ditumbuhi tanaman, tetap saja terasa seperti dek kapal. Hal ini terjadi karena Le Corbusier menggunakan cerobong, juga tangga dan pegangan tangga dari besi bulat yang dicat putih. Di sini karena kita dikelilingi oleh bentuk-bentuk geometris, kita merasakan apa yang disebut Le Corbusier "pemberian arsitektur yang paling murni, yaitu lirik matematis."

Walaupun aturan arsitektur yang diperlihatkan oleh kolom dan kesimetrisan yang terpendam memperlihatkan aturan klasik, namun dari sisi semangat baru dalam merancang, hal tersebut sangat tanggap akan pola penggunaan dan kehadiran pengamat. Sebagai contoh, bagaimana ramp tersebut dibingkai oleh dua deretan kolom, bukan dibagi seperti yang biasanya dihasilkan oleh grid. Ini juga dua kali menandai tempat kedatangan. Contoh lainnya adalah kolom-kolom individual diletakkan di pinggir untuk membebaskan ruangan atau perlahan bergerak menyatu dengan partisi. Kolom-kolom bebas tersebut selalu berbentuk lingkaran, kecuali satu yang berbentuk kotak.

Pada Villa Savoye, pengaturan penting pada komposisi modernis ditandai oleh grid kolom, diperkuat oleh pengaturan ruangan utama di sekitar tepian komposisi tersebut (seperti diputar oleh ramp) dan diekspresikan oleh deretan jendela. Semuanya digunakan untuk memperlihatkan pergerakan yang menyebar, naik dan ke luar site serta langit, atau menuju alam.

1. Denah Lantai Dua
1. Teras Matahari

2. Tampak Timur Laut

3. Denah Lantai Satu
1. Kamar Anak Laki-laki
2. Kamar Tuan Rumah
3. Ruang Berpakaian
4. Kamar Tidur
5. Kamar Tamu
6. WC
7. Teras
8. Dapur
9. Pantry
10. Bar

4. Tampak Tenggara

5. Denah Lantai Dasar
1. Laundry
2. Tempat Supir
3. En-Suite
4. Kamar Pembantu
5. Garage
6. WC

6. Potongan

Maison de Verre

Pierre Chareau, 1883–1950, dan Bernard Bijvoet, 1889–1979
Paris, Prancis, 1928–1932

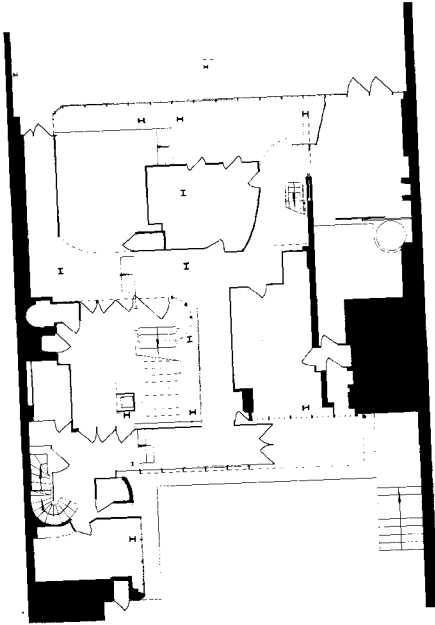
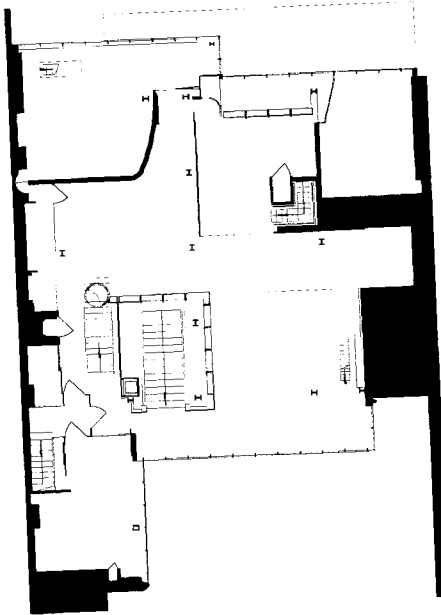
Maison de Verre yang dirancang oleh seorang desainer interior dan furnitur yang bernama Pierre Chareau dengan bantuan seorang arsitek Belanda bernama Bernard Bijvoet, menawarkan penafsiran baru dari visi para modernis tentang rumah sebagai 'mesin untuk tinggal.' Klien untuk proyek ini adalah seorang ahli kebidanan terkenal Dr. Dalsace yang menginginkan perpaduan antara rumah pribadi dengan klinik medis. Lokasinya adalah sebuah tanah lapang pribadi di bagian kota Paris yang tenang yang dikelilingi oleh apartemen.

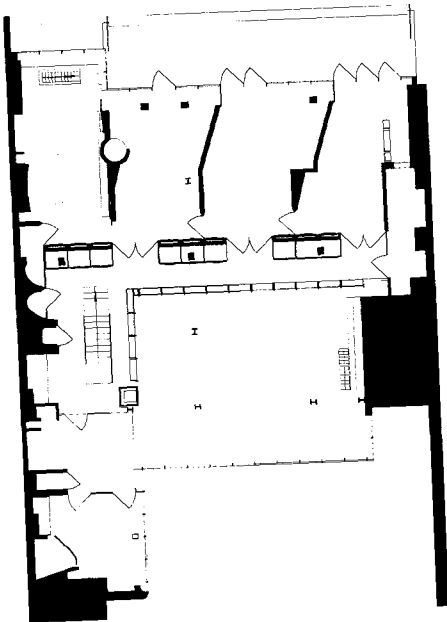
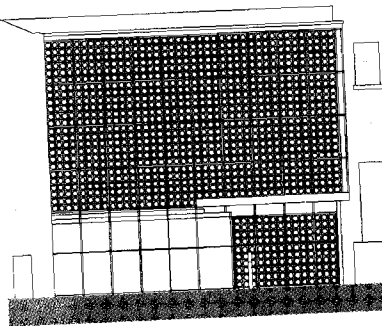
Hal yang membuat bangunan ini menjadi terkenal adalah penggunaan *glass brick*, yang kemudian diasosiasikan dengan kamar mandi umum dan lampu trotoar. Chareau menetapkan modul sebesar 91 sentimeter (36 inci) dari panel besar terbuat dari bata yang mengontrol seluruh dimensi bangunan. Blok panel tersebut masih berkesan fungsional, tetapi penggunaan mereka amat canggih. Panel tersebut menghadirkan selubung indah yang dapat digantung dalam ruang, menyaring cahaya, serta menjadi layar pembatas untuk interior bagian pribadi dari dunia luar. Para kritikus segera menyamakannya dengan grid layar kertas pada rumah tradisional Jepang.

Keseimbangan yang baik yang dibuat Chareau pada fasade bangunan yaitu antara material yang fungsional dan abstraksi yang indah sangat kontras jika dibandingkan dengan struktur utama di dalamnya. Kolom bangunan terbuat dari baja industri dengan profil I yang dicat dengan logam merah. Bahannya terbuat dari metal, disepuh bersamaan, dan ukurannya diperbesar. Secara teknis cara ini telah usang dan mungkin tidak lagi diproduksi pabrik sejak abad ke-19 atau dibuat hanya jika ada pesanan. Cara ini sering digantikan oleh lapisan slab tipis dari pengaturan yang tetap ditempatkan di permukaan yang rata. Pinggiran tebal pada saluran udara panas yang terbuat dari bahan baja galvanir terletak di atas balok lantai, keduanya sama-sama terlihat dan berada di bawah lapisan tipis lantai karet.

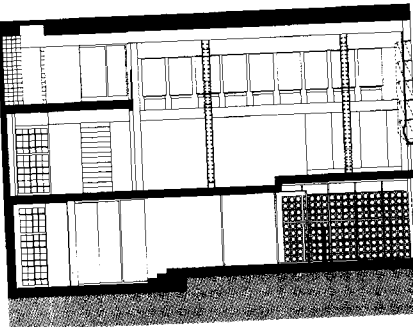
Interior bangunan penuh dengan detail teknis dan visual yang memesona, seperti pegangan tangga ganda yang juga berfungsi sebagai lemari buku dan tangga mirip kapal laut yang dirancang agar bisa diangkat dan dicopot jika tidak diperlukan. Terdapat kawat listrik yang menerobos saluran terbuat dari metal yang diekspos dengan saklar listrik yang tampak timbul. Berlawanan dengan bagian kolom yang berukuran besar, pintu dengan ketinggian sepenuh dinding dibuat secara fabrikasi dari potongan tunggal pelat logam yang dibengkokkan. Lemari pakaian dan laci menggunakan bahan duralumin untuk industri sehingga terlihat rapi dan efisien. Kamar mandi bertirai panel melengkung dari aluminium berlubang yang baik, suatu gagasan yang banyak ditiru orang saat mengevaluasi kembali Maison de Verre pada tahun 1980-an.

Chareau selalu bekerja keras dalam workshopnya untuk menyempurnakan bagian interior yang penuh inovasi. Ia melihat proyek tersebut sebagai 'model yang dibuat oleh para pengrajin dengan tujuan standardisasi industri'. Pada kenyataannya, hal itu terlalu individual dan terlalu bergantung pada keterampilan dan nilai-nilai para pengrajin yang bekerja untuk mencapai standar mutu tertinggi dalam pekerjaan mereka. Chareau tidak terlatih

dalam bisnis yang rumit, termasuk mengantisipasi dan memecahkan permasalahan di awal, selama perancangan, dan saat pembangunan. Chareau tidak ingin mencapai 'integrasi utuh' yang biasanya dianggap sebagai tanda arsitektur yang baik. Sebagai gantinya, ia memilih untuk bekerja dengan ekstra, menghadapi berbagai kesulitan yang muncul sedikit demi sedikit dan akhirnya menemukan solusi yang baik. Daya tarik Maison de Verre bagi para desainer berikutnya adalah cara menampilkan daerah servis, penggunaan detail untuk memperkaya arsitektur, serta menentang pembagian antara berpikir dan berbuat seperti yang semakin berkembang sekarang ini.

1. **Denah Lantai Dasar**

2. **Denah Lantai Satu**

3. **Denah Lantai Dua**

4. **Tampak**

5. **Potongan**

Tuberculosis Sanatorium

Alvar Aalto, 1898–1976
Paimio, Finlandia, 1928–1933

Sampai penisilin ditemukan, tidak ada obat untuk TBC. Perawatan yang lebih disukai adalah memberikan sinar matahari dan udara segar sebanyak mungkin kepada para pasien penderita TBC. Kepercayaan medis ini sangat sesuai dengan kepercayaan kaum modernis akan kemampuan matahari, ruang, dan tumbuhan hijau untuk memberikan hidup sehat. Dilambangkan oleh *Ville Radieuse* rancangan Le Corbusier, sanatorium menjadi bangunan yang disukai oleh para desainer fungsional. Teras bertingkat-tingkat yang termasyhur yang dibuat di Swiss telah dikenal secara luas, tetapi dalam kaitannya dengan arsitektur yang baik, hanya Sanatorium Zonnestraal di Hilversum (1926–8) rancangan Johannes Duiker dan Bernard Bijvoet yang bersaing dengan sanatorium di Paimio rancangan Alvar Aalto. Hal ini disambut gembira oleh Sigfried Giedion, sekretaris CIAM *(Congrès Internationaux d'Architecture Moderne),* yang artinya menjamin tempat Aalto dalam golongan elit modern.

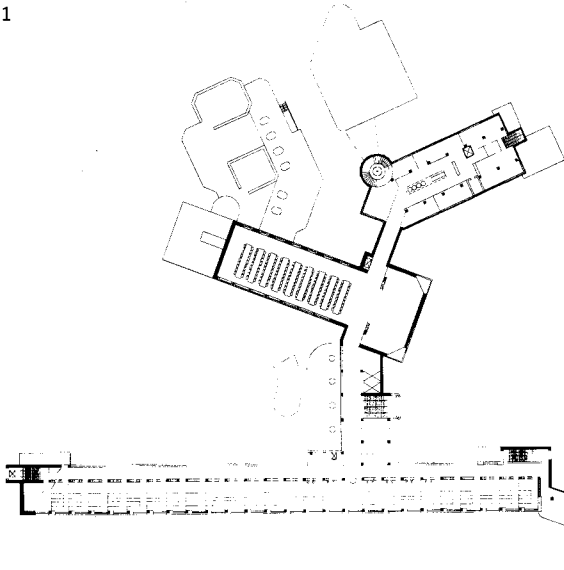
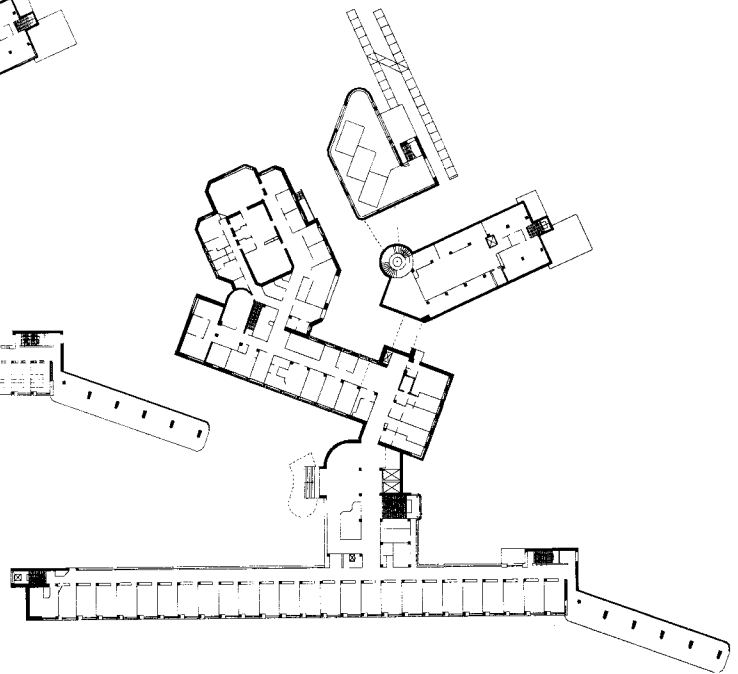
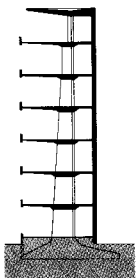
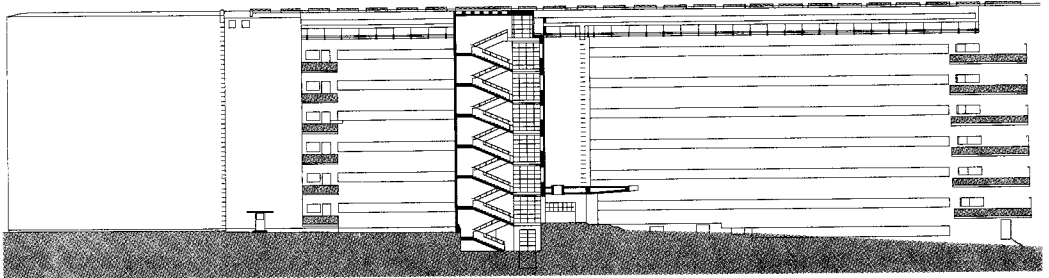
Denah bangunan dibagi secara fungsional dengan blok pemisah yang jelas untuk berbagai aktivitas rumah sakit. Untuk memaksimalkan cahaya matahari, ruang pasien dibuat menghadap barat daya dan diatur sepanjang koridor tunggal. Alam Finlandia yang rata membuat bagian yang bertingkat-tingkat menjadi tidak praktis, karenanya atap digunakan sebagai teras yang menghadap ke arah hutan yang indah di sekitar bangunan. Masing-masing koridor mengarah ke sebuah *sun-deck* terbuka, tampak kuat dan menggantung secara dramatis, seperti cabang pohon, dari dinding yang menjadi tulang belakangnya. Hasilnya menjadi sebuah demonstrasi kemampuan konstruksi beton bertulang. Namun di kemudian hari, sanatorium ini diubah menjadi rumah sakit konvensional, dan bagian yang terbuka dipasangi kaca untuk membentuk bangsal tambahan.

Detail interiornya sangat diperhatikan karena Aalto mengambil kesempatan untuk memikirkan serta mendesain ulang segalanya. Kamar pasien paling banyak ditempati oleh dua orang, dirancang dengan memerhatikan kebutuhan orang di atas tempat tidur, seperti sumber pemanas yang diletakkan di langit-langit, yang juga tempat cahaya terefleksikan dengan lembut ke bawah melalui lampu yang menonjol di dinding. Agar tidak mengganggu pasien lain, wastafel dirancang untuk meredam pancaran air dengan tenang, walaupun tidak seluruhnya berhasil. Untuk memudahkan pembersihan, lemari pakaian digantung pada dinding dan diberi sudut melingkar untuk mengantisipasi jika pasien membenturnya.

Sanatorium tersebut juga terkenal karena kursi-kursi panjang yang dirancang khusus oleh Aalto. Kursi-kursi tersebut dikembangkan bersama-sama dengan para dokter dan dapat melenturkan untuk membantu pasien bernafas, tetapi kualitas estetikanya sendiri menjamin statusnya sebagai desain modern yang tak tertandingi. Bila melihat hal-hal tersebut, seperti elemen-elemen interior yang dibuat dengan tujuan khusus, bentuk organik pada atap pintu masuk, serta kursi Paimio, kita dapat melihat kritik humanisme Aalto terhadap banyaknya desain yang fungsional. Gaya Aalto yang telah matang ini, diwakili di sini oleh **Perpustakaan Seinäjoki** (hlm. 150), dilambangkan oleh segala sesuatu yang alami,

bukan buatan, serta kombinasi bentuk garis lurus dan organik terbukti memberi pengaruh luar biasa. Namun, di sanatorium ini ia menunjukkan diri sebagai pendukung apa yang kemudian dikenal sebagai *International Style*.

Pengunjung masih disambut oleh benda-benda modern seperti shaft yang dipasangi kaca. Bersebelahan dengan bagian ini, Aalto menempatkan balkon kantilever yang strukturnya mengecil dengan ekspresif sebagai tanggapan dari beban, seperti pada **Open Air School** rancangan Duiker (hlm. 54) di Amsterdam yang mungkin mengilhaminya. Sementara itu, deretan jendela sama mengesankannya dengan bangunan mana pun karya Le Corbusier. Struktur yang berani seperti *sun-decks* juga terdapat dalam ruang makan staff, di mana Aalto menggantungkan sebuah lantai mezzanine di atas pipa baja. Keseluruhan interior yang diliputi oleh sinar matahari yang menyehatkan mungkin paling kuat terdapat di tangga, menyebar ke daerah yang lebih luas. Bahkan, saat pasien menaiki tangga menjadi bagian dari perawatan itu sendiri.

1. **Denah Lantai Satu**

2. **Denah Lantai Dasar**

3. **Potongan melalui Teras Matahari**

4. **Tampak Utara**

Müller House

Adolf Loos, 1870–1933
Praha, Republik Ceska, 1930

Adolf Loos dikenal sebagai seorang kritikus tajam Art Nouveau. Ia menganggap studi mengenai keterampilan dan teknik modern bagi produk sehari-hari lebih penting daripada pekerjaan perancang yang dilakukan secara sadar. Ia tidak menyukai hasil karya *Wiener Werkstätte*, yang dilambangkan oleh Josef Hoffmann dalam **Palais Stoclet** (hlm. 34). Bagian luar Steiner House yang rancangannya selesai dibangun tahun 1910, saat itu merupakan bangunan paling abstrak yang telah dibangun di mana pun. Namun, dilihat dari segi ruang, hal tersebut relatif masih tradisional, dan bagian luar yang keras dan berwarna putih dibuat kontras dengan dinding panel serta balok kayu pohon ek yang diekspos. Bagi Loos, pemisahan radikal ini merupakan tanggapan atas kemisteriusan kota modern yang menjadi pusat visinya tentang rumah sebagai tempat perlindungan bagi jiwa dan tubuh.

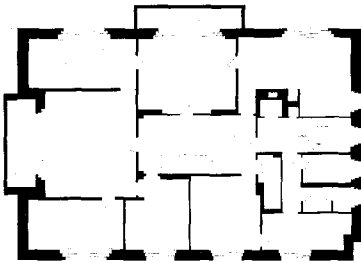
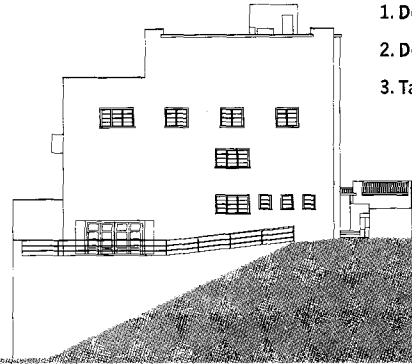
Beberapa saat sebelum Perang Dunia I, Loos mulai mempunyai pemikiran tentang gagasan ruang yang kemudian berkembang, 'Ini merupakan revolusi besar arsitektur', seperti yang ia umumkan, 'merencanakan bangunan dalam volume'. Ia menyebut idenya sebagai *'plan of volumes'* suatu *Raumplan* dan memandang kotak bangunan sebagai kekosongan untuk diisi oleh ruangan-ruangan volume yang berbeda, bukan sekadar area'. Jangan merancang denah, tampak, dan potongan,' jelasnya pada tahun 1933, yaitu tahun kematiannya. 'Saya mendesain ruang... di sana hanya terdapat ruang-ruang yang saling berhubungan, ruang depan, dan teras. Tiap-tiap ruangan mempunyai ketinggiannya masing-masing. Sebagai contoh, ruang makan berbeda dengan pantry sehingga lantai memiliki ketinggian yang berbeda-beda. Setelah ini, orang harus menghubungkan satu ruang dengan ruang lainnya sedemikian rupa sehingga transisi menjadi alami dan tidak terasa, tetapi juga menjadi yang paling praktis.'

Müller House yang dibangun di Praha pada tahun 1930, menjadi realisasi *Raumplan* terlengkap. Pada mulanya, denah yang disusun di sekitar tangga utama tampak tegas dan hampir seperti susunan tradisional. Namun, kita hanya perlu mengamati sejenak untuk dapat merasakan kompleksitasnya. Sebagai contohnya, tangga utama hanya dapat dicapai setelah melintas ruang masuk, kemudian kita memutar ke kiri sebanyak tujuh anak tangga di atas sebuah landasan sebelum mencapai hall utama. Lalu kita memutar ke kanan setengah lantai untuk mencapai core bangunan. Interiornya mirip sebuah labirin dengan beberapa ruangan terletak pada 'lantai' yang sama dan identitas masing-masing diperkuat oleh proporsi dan permukaan unik yang bervariasi.

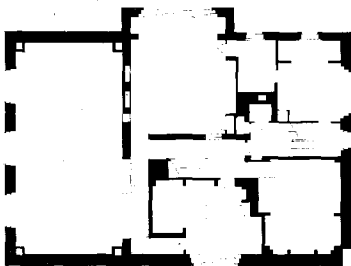
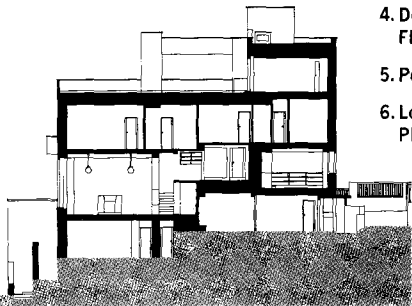
Permukaan yang bervariasi didasarkan pada keyakinannya pada teori tentang penutup yang diperkenalkan oleh Gottfried Semper. Semper yang mencari kembali asal arsitektur pada kulit binatang atau karpet yang menggantung pada rangka kayu berargumentasi bahwa dinding pemikul harus selalu memiliki pelapis untuk mengingatkan kita akan asal konstruksi yang primitif ini. Untuk menekankan bahwa *finishing* bangunannya bukan hal utama, Loos memilih lapisan halus dari kayu dan batu kemudian mengaturnya agar tercipta keunikan dari tiap ruang dan untuk menciptakan atmosfer yang sesuai. Sebagai contoh adalah perpustakaan yang berlapis kayu

mahoni gelap, kamar hias wanita dengan kayu lemon mengkilap.

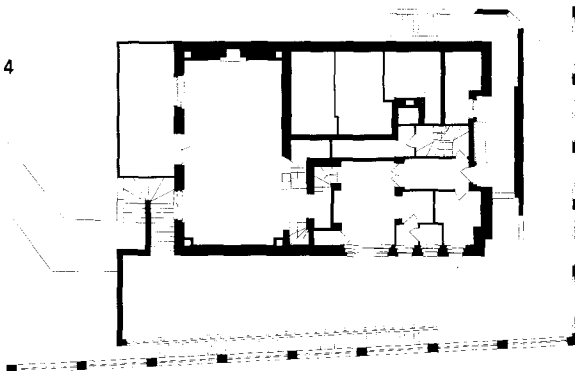
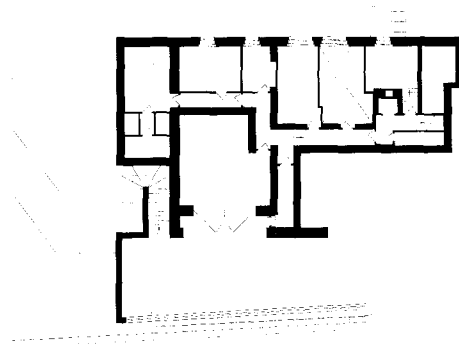
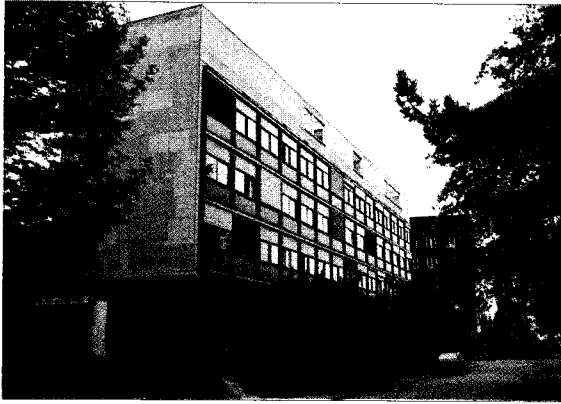
Perlakuan yang sangat individual terhadap ruangan-ruangan menghasilkan intensitas yang luar biasa, dan untuk menjaga keseluruhan komposisi tetap memiliki satu cladding dari berbagai ruang dibungkus dan dilipat ke dinding serta lantai terdekat. Namun, jalan dan ruang transisi tidak boleh memiliki identitas sendiri. Permukaan dinding, sebagai contohnya, mungkin 'meminjam' dari ruang di depannya, lantai berasal dari tempat yang baru saja kita lalui, sedangkan langit-langit merupakan proyeksi ke bawah dari ruangan di atasnya.

Interior Müller House tidak dapat dipahami dalam hubungannya dengan aturan arsitektur konvensional. Rancangan rumah tersebut menantang penjelasan melalui denah dan potongan, karenanya kita harus mengalami rumah tersebut sebagai rangkaian episode berbeda yang diuraikan dengan kaya. Apa yang dianggap paling penting dalam arsitektur ternyata tidak bisa direpresentasikan. Bagi Loos, hal ini merupakan sebuah cara untuk melawan pengurangan arsitektur sampai pada gambar saja. Merasa terikat erat dengan kesinambungan dari tradisi keterampilan bertukang, Loos mendeskripsikan dirinya sebagai tukang, bukan sebagai perancang.

1. Denah Upper Floor

2. Denah Lantai Utama

3. Tampak Barat

4. Denah Lantai Ground Floor

5. Potongan

6. Lower Ground Floor Plan

Paviliun Swiss

Le Corbusier, 1887–1965
Cité Universitaire, Paris, Prancis, 1930–1931

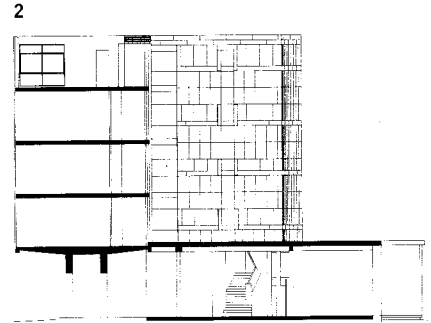
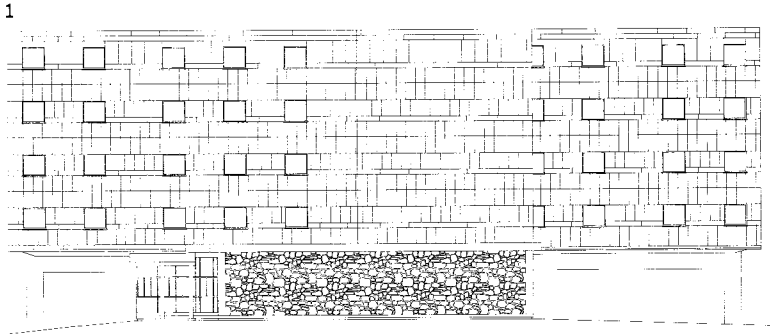
Paviliun Swiss memegang peranan penting dalam karya Le Corbusier, yaitu menandai garis besar ide utama Le Corbusier pada tahun 1920-an, serta memperlihatkan ekspresi karyanya yang telah matang. Bangunan ini merupakan sebuah asrama untuk para siswa dari Swiss di *Cité Universitaire* yang terletak di sebelah selatan Paris, yang terdiri dari dua bagian utama. Pertama adalah slab rangka baja berbentuk segi empat tempat hunian siswa, dan yang kedua adalah blok satu lantai yang rendah sebagai tempat ruang komunal dan juga tempat tangga dan lift berada untuk melayani lantai di atasnya. Bangunan terbuat dari beton yang seperti terangkat dari tanah, atau pilotis, dengan maksud 'membebaskan' tanah. Kemudian, atapnya menjadi tempat mahasiswa berjemur dan juga terdapat ruang untuk pelayan.

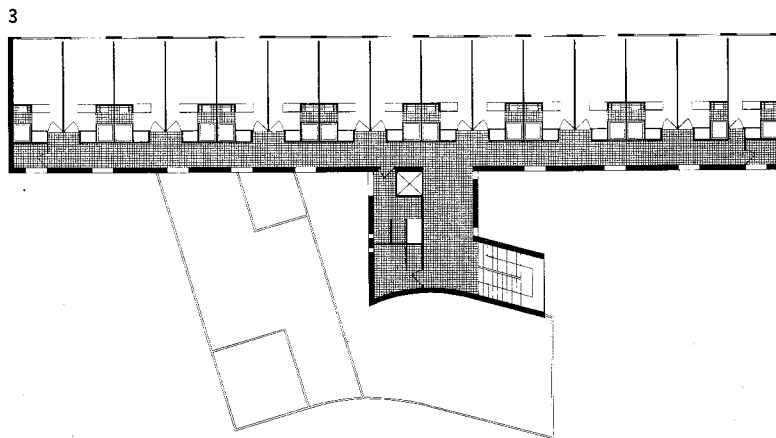
Pada dasarnya Paviliun Swiss merupakan sebuah demonstrasi besar-besaran dari prinsip 'Lima Poin dalam Arsitektur Baru', yang pada proyek kecil ekspresinya terlihat pada **Villa Savoye** (hlm. 64). Hal penting dalam desain ini adalah cara yang dipakai Le Corbusier dalam menyesuaikan prinsip tersebut untuk skala blok bangunan kolektif. Dalam volume kedua *Œuvre Complète,* terdapat pembahasan yang menekankan, baik melalui visual maupun melalui kata-kata, pentingnya pilotis sebagai penerapan visinya tentang urbanisasi modern serta menyesuaikan diri dengan kebutuhan lalu lintas. Ia melihat Swiss Pavilion sebagai prototipe blok hunian dalam gagasan ideal tentang 'Radiant City,' bukan sebagai bangunan terisolasi yang lantai dasarnya dikembangkan sebagai taman menerus yang dilalui jaringan jalan dan jalan servis minor, serta dilewati jalan layang.

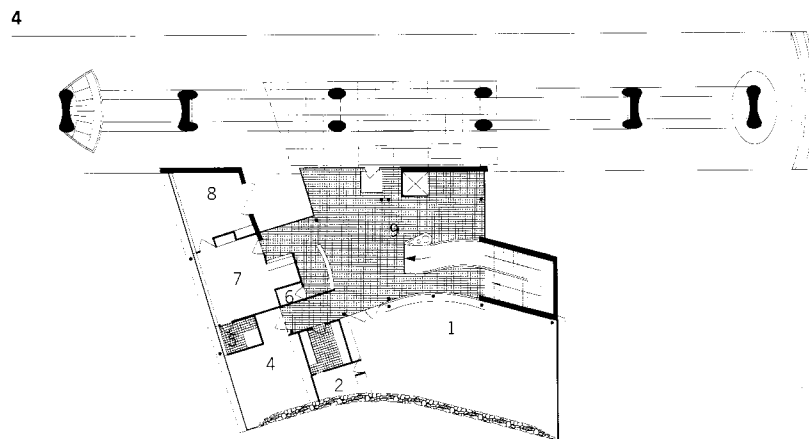
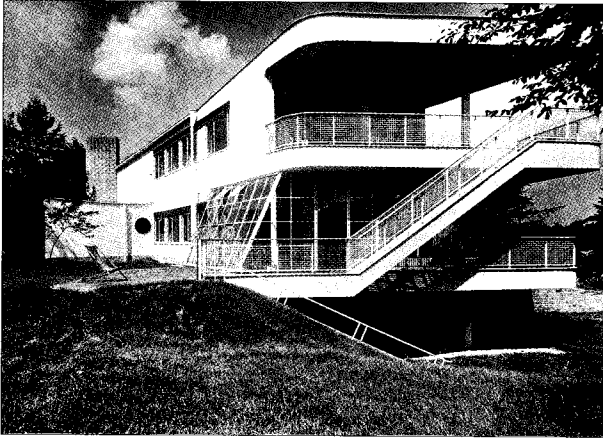
Dalam mendiskusikan Villa Savoye, kita mencatat hubungan antara elemen-elemen gambar dengan sebuah gitar dalam lukisan Kubisme. Di Paviliun Swiss hubungan yang saling memengaruhi antara lukisan dan arsitektur menjadi lebih kaya. Lukisan Le Corbusier diabaikan oleh banyak pengagum setianya, namun lukisan tersebut sebetulnya merupakan percobaan penting dalam 'kesabaran dalam pencarian' bentuk. Pada denah Paviliun Swiss kita melihat kebebasan baru seperti dalam memasukkan tiap elemen dalam komposisi. Kita juga dapat melihat ketepatan yang berhubungan dengan organisasi formal dengan ciri berupa lapisan-lapisan dan ketergantungan bentuk yang mirip 'lukisan'. Bagian yang secara visual paling mengejutkan dalam konteks bangunan tahun 1920-an adalah kombinasi yang mirip dengan gambar kolase terbuat dari potongan bahan seperti batu yang dilapis puing acak, batu bata tembus pandang, baja yang elegan, serta dinding dari tabir kaca. Kemudian, kolom langsing dengan kolom masif, tiang skulptural atau yang disebut dengan 'tulang anjing'.

Bentuk pilotis yang berseni memberi kesan kekuatan yang lebih ekspresif dalam menopang slab, bahkan membuat *beton brut* (beton kasar seperti tanpa finishing) lebih ekspresif yang menjadi pondasi **Unité d'Habitation** di Marseilles (hlm. 100). Bentuk kolom-kolom pilotis ini organik, selaras antara blok berisi satu lantai yang berdenah bebas dan bergelombang, dengan detail seperti dermaga berbentuk *aerofoil* pada dasar tangganya. Bagian bawah ini diberi penutup foto besar berbentuk kotak, yang gambarnya menyajikan bentuk-bentuk natural yang diperbesar seperti tumbuhan, mineral, dan sebagainya,

serta didominasi perspektif mata burung dari tempat yang tidak berpenghuni. Perumpamaan 'Era Mesin' yang ditemukan di seluruh buku awal Le Corbusier hampir-hampir tidak kita temui lagi. Kini alam selalu bersaing dengan mesin sebagai kiasan langsung dari desain yang efisien dan pada Swiss Pavilion Le Corbusier menyatakan dengan jelas bahwa alam ditakdirkan untuk menjadi inspirasi utama dalam rancangannya.

1 2

1. Tampak Utara
2. Potongan

3

3. Denah Lantai Atas yang Khas

4

4. Denah Lantai Dasar
   1. Ruang Makan
   2. Kantor
   3. Dapur
   4. Kantor Direktur
   5. Ruang Shower
   6. WC
   7. Kamar Tidur
   8. Dapur dan Ruang Makan
   9. Hall

Schminke House

Hans Scharoun, 1893–1972
Löbau, Jerman, 1932–1933

Hans Scharoun merupakan salah seorang pendukung aliran modern yang dipelopori oleh Hugo Häring yang biasanya disebut dengan arsitektur organik. Pendekatan yang digunakan Häring dapat dilihat dalam proyek 'rumah yang terbentuk dari penggunaan dan pergerakan' yang ia terbitkan pada tahun 1923, yaitu tahun yang sama dengan proyek Mies van der Rohe yang jauh lebih terkenal yaitu Brick Country House. Desain Mies merupakan sebuah bahasan tentang ruang yang dilafalkan oleh bidang yang berdiri bebas, sebuah eksperimen yang mengarahkannya pada **Barcelona Pavilion** (hlm. 60). Mies tidak memberi isyarat bagaimana cara mendiami ruang tersebut, sedangkan Häring mengilustrasikan bagaimana dinding secara harafiah membungkus diri mereka sendiri di sekitar meja dan kursi untuk menciptakan tempat yang spesifik melalui potongan-potongan furnitur. Häring menolak semua dogma estetika termasuk juga dogma dari Le Corbusier tentang membungkus konstruksi ringan dengan bahan elastis dan luwes untuk memenuhi kebutuhan klien dan sebagai jawaban atas site. Ia menganggap Le Corbusier sebagai contoh *Latin Classicism* yang ingin memaksakan bentuk geometris dalam kehidupan, bukan membiarkan mereka tumbuh 'secara organis' seperti di alam.

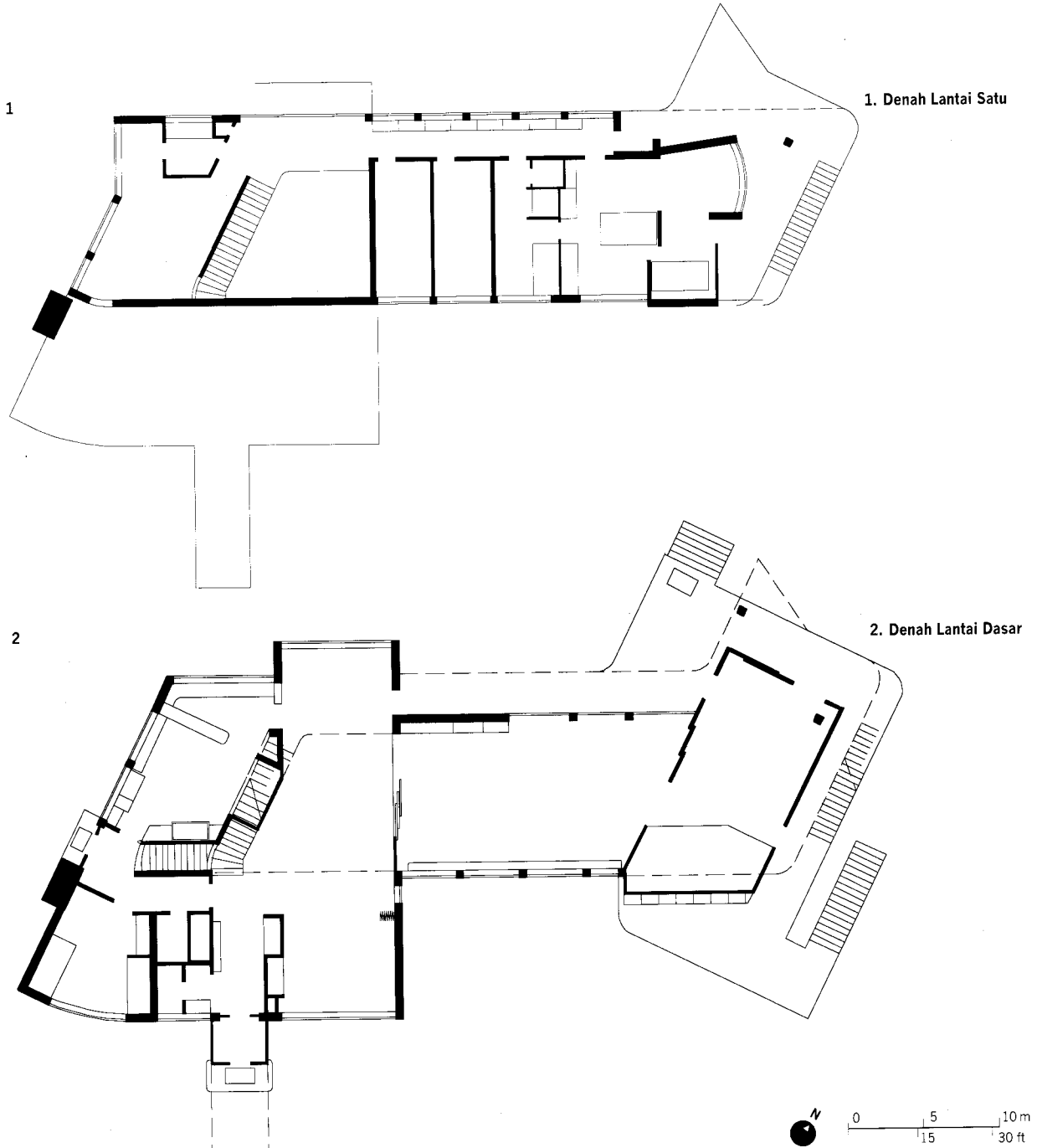
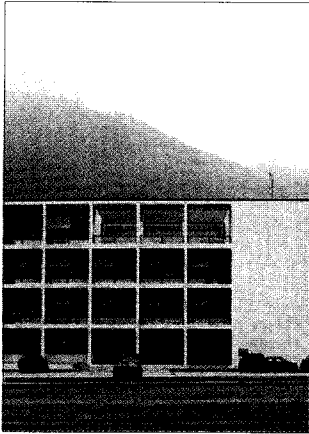
Walaupun sangat dipengaruhi oleh gagasan Häring, Scharoun bukannya sama sekali tidak bereaksi pada kekuatan visual rancangan Le Corbusier. Sebuah sketsa awal Schminke House menunjukkan mobil pemilik melaju di bawah teras yang menonjol, menunjukkan hal yang mirip dengan **Villa Savoye** (hlm. 64). Scharoun tidak menggunakan bahasa bentuk yang formal seperti vila-vila purisme, namun dengan mempertimbangkan berbagai hal desain Scharoun dapat dilihat sebagai antitesis dari idealisme Le Corbusier. Le Corbusier memanfaatkan pertentangan antara program ruang yang kompleks dengan bentuk geometris, sedangkan Scharoun membiarkan eksterior meluas dan berkontraksi sebagai jawaban atas tekanan-tekanan fungsi dan ruang.

Klien untuk proyek rumah yang ia rancang adalah seorang industrialis kaya bernama Fritz Schminke dan istrinya. Site yang terletak di dekat perbatasan Ceska ini sangat menantang dan mendapat pemandangan spektakuler pada bagian timur laut dengan pintu masuk dari arah selatan. Scharoun menempatkan badan utama rumah menghadap selatan, tetapi memutar akhir dari bagian barat dan timurnya menjadi sejajar dengan batas site. Ini secara rapi meluruskan solarium pada akhir bagian timur mengarah ke alam bebas, yaitu arah utama yang oleh Scharoun diberi nama *Blickachse* (poros pandangan) pada beberapa denah bangunan. Tangga utama dihubungkan dengan diagonal yang sama sehingga menciptakan unsur dinamis pada pusat denah, memperkaya pola pergerakan dalam rumah, dan menetapkan perpindahan geometri sebagai sistem orthogonal kedua yang bekerja dalam keseimbangan penyesuaian timur-barat dari badan utama bangunan.

Walaupun ruang-ruang berpadu menjadi satu dengan cara yang modern, mereka juga tetap menjadi teritori tertutup yang dirancang untuk aktivitas tertentu. Contohnya adalah bagian yang seperti teluk didorong ke luar untuk meletakkan meja panjang, sedangkan perapian

yang berdiri sendiri memberi fokus pada ruang keluarga dengan tempat duduk yang dibuat khusus di sekitar garis sekelilingnya. Dengan cara yang sama pencahayaan juga dibuat bervariasi dan disesuaikan dengan kebutuhan, seperti lampu di langit-langit untuk meja makan; lampu duduk untuk piano, perapian; dan sofa; serta lampu sorot untuk rak buku dan tanaman. Daya dorong di sebelah kanan yang diperlihatkan seperti pergeseran diagonal, dimanfaatkan untuk menciptakan alur gerakan matahari, pandangan yang memuncak pada solarium dengan kaca penuh, taman musim dingin pada lantai yang melingkar, serta teras ruang tidur utama di bagian atas. Pada sisi kebun bagian bawah, lantai dasar menghilang secara dramatis, meninggalkan rumah dan teras untuk membubung bebas tinggi di atas pemandangan itu.

1. Denah Lantai Satu

2. Denah Lantai Dasar

Casa del Fascio

Giuseppe Terragni, 1904–1943
Como, Italia, 1932–1936

Casa del Fascio merupakan sebuah prestasi penting seorang Rasionalis asal Italia, yaitu sebuah gerakan modern yang dimulai tahun 1926 oleh seorang lulusan Politeknik Milan yang masih muda. Para pengikutnya menyebut gerakan ini Gruppo 7, mereka mencoba memadukan bahasa abstrak dari pembaruan dengan idealisme klasik Mediterania. Hasil sintesisnya dapat diterima dengan baik oleh Mussolini, dan deklarasi terkenal yang menyatakan Fasisme adalah 'suatu rumah kaca' dapat ditemukan dalam karya terbesar Terragni ini.

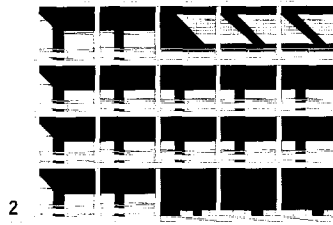
Casa del Fascio merupakan kantor pusat partai fasis setempat. Tempat tersebut menjadi kantor administrasi dan pusat propaganda serta 'pendidikan' politis dan sosial. Bangunannya terletak di sebuah lokasi terkemuka berseberangan dengan plaza besar di depan Katedral Como, serta terdapat grid Romawi. Terragni pada awalnya mengatur ruangan-ruangan di sekitar taman terbuka, tetapi kemudian taman tersebut berubah menjadi atrium berketinggian dua lantai. Pusat denah bangunan berbentuk sembilan kotak ini di bagian atas diberi *glass blok* atau kaca yang diatur dalam matriks beton, dan dikelilingi ruangan kantor serta rapat pada keempat sisinya yang dapat dicapai melalui galeri terbuka.

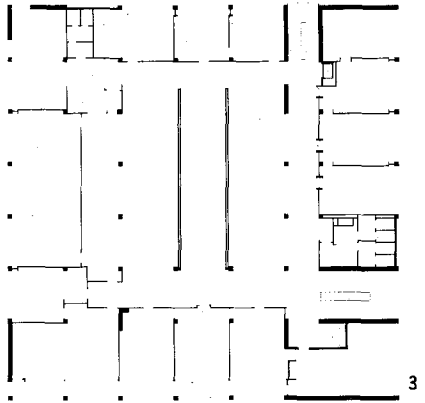
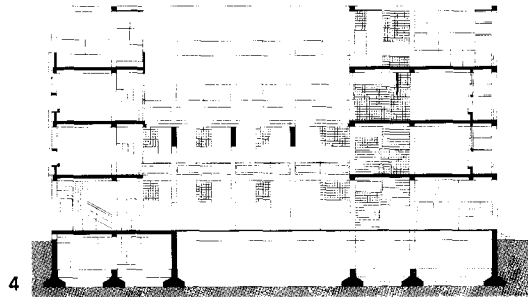
Seperti halnya Pavilion Barcelona karya Mies van der Rohe (halaman 58), Casa del Fascio berdiri di atas sebuah podium rendah dengan tangga sebagai unsur pertama perpanjangan transisi antara dalam dan luar. Pertama kali kita akan melewati portico sederhana yang dibentuk oleh lima kolom eksternal yang berdiri bebas. Kemudian sebuah layar dari pintu-pintu kaca yang dioperasikan secara elektronik untuk dapat membuka secara serempak sehingga memungkinkan personel militer keluar menuju plaza untuk menghadiri upacara. Di belakang pintu terdapat zona transisi sebelum barisan kolom pertama yang menandai foyer yang tampak sangat sesuai, yaitu berketinggian satu lantai. Bagian ini dibuat menerus antara tangga utama dan sebuah monumen untuk memperingati peristiwa protes fasisme di Roma pada tahun 1922. Akhirnya kita akan mencapai hall berbentuk kubus yang merupakan abstraksi menarik dengan hampir semua perbedaan 'atas' dan 'bawah' telah dihilangkan.

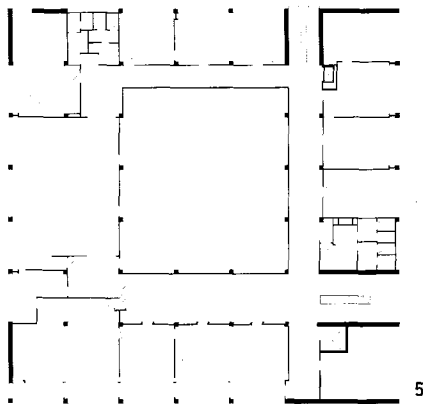
Abstraksi ini hampir selengkap **Schröder House** rancangan Rietveld (hlm. 50), hanya saja penganut aliran de Stijl bergerak dari bentuk abstrak menuju konstruksi material, sedangkan Terragni bekerja dengan arah kebalikan. Desain awal Casa lebih seperti bangunan konvensional dengan dinding yang diberi bukaan. Namun, dalam proyek akhirnya Terragni tidak membuat pembedaan antara struktur dan pengisi. Semua permukaan berlapis marmer Bolticino dan keseluruhan bangunan dibaca sebagai komposisi bidang isi dan bidang kosong yang dirancang untuk memperlihatkan komposisinya serta untuk menunjukkan hubungannya dengan tradisi.

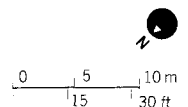
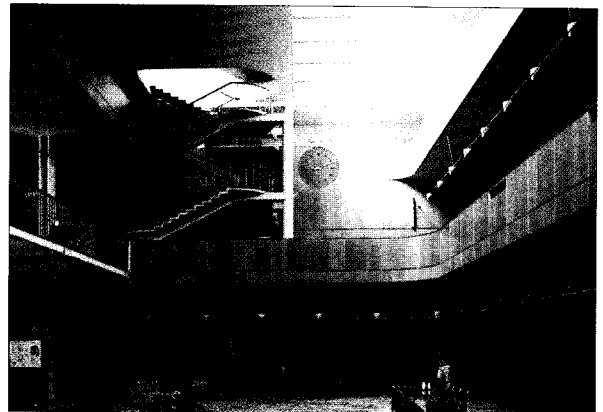
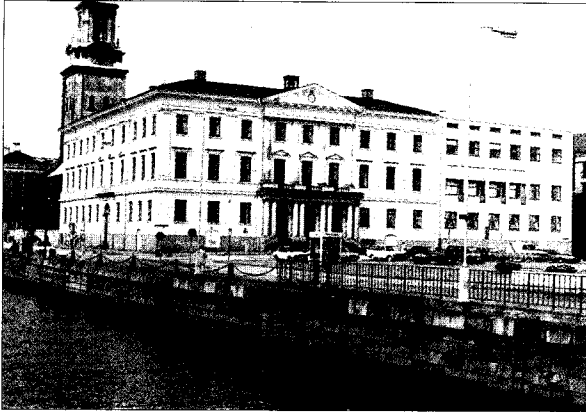
Tampak depan bangunan yang walaupun sepertinya asimetris dan modern, sebenarnya sederhana dan monumental. Terdapat deretan kolom bertingkat banyak dengan lapisan yang terletak lebih ke belakang, menggunakan layar kaca pada lantai dasar, *loggia* pada puncaknya, yang dengan pintar menandai kehadiran atrium. Tampak belakang bangunan dipahat pada bagian tengahnya dan sisa

rangka struktural mungkin ditujukan untuk mengingatkan kita pada tampak bangunan villa Palladian bagian menghadap taman. Tampak selatan bangunan merupakan yang paling tertutup dan dalam presentasinya di majalah *Quadrante* di tahun 1936, Terragni menyertakan diagram matahari untuk menjelaskan usahanya menghindari panas yang berlebihan. Tampak Utara bangunan merupakan bagian yang paling rumit. Di sini, atrium diproyeksikan ke bidang dinding dan menggunakan geometri untuk mengendalikan dimensi bukaan-bukaan ke kanan dan kiri. Hal ini mencipatakan keseimbangan antara pernyataan pembagian tripartite dan disposisi ruang di dalamnya.

Pada pandangan pertama, Casa del Fascio memperlihatkan kubus padat yang dilubangi, dengan dinding tebal dan jendela yang dibuat mundur dari tampak mukanya. Namun, persepsi ini kemudian mengarahkan kita untuk membaca rangka struktural dan bidang berlapis-lapis. Apa yang pada mulanya tampak seperti jendela-jendela individual berbingkai, kini terlihat seperti layar kaca menerus di belakang bidang batu frontal. Terragni menolak untuk memilih antara arsitektur dinding dan pegisi, ia menawarkan sintesis unik dan kuat dari tradisi dan modern.

1. Denah Lantai Tiga

2. Tampak Depan

3. Denah Lantai Dua

4. Potongan

5. Denah Lantai Satu

6. Denah Lantai Dasar

Gothenburg Law Courts Annex

Erik Gunnar Asplund, 1885–1940
Gothenburg, Swedia, 1934–1937

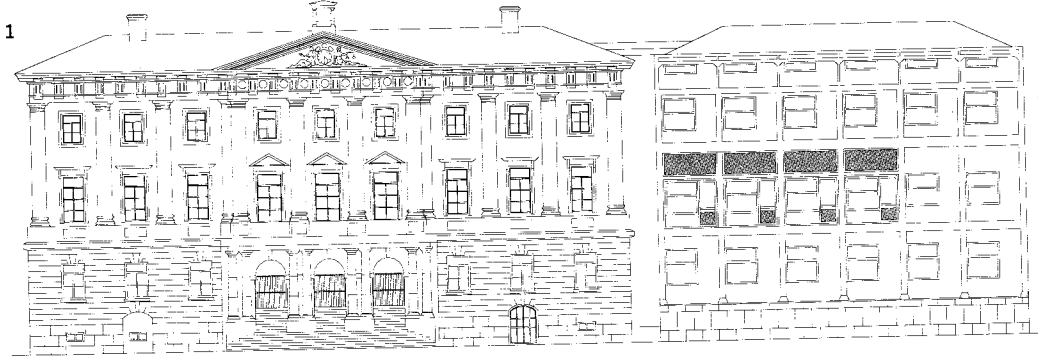
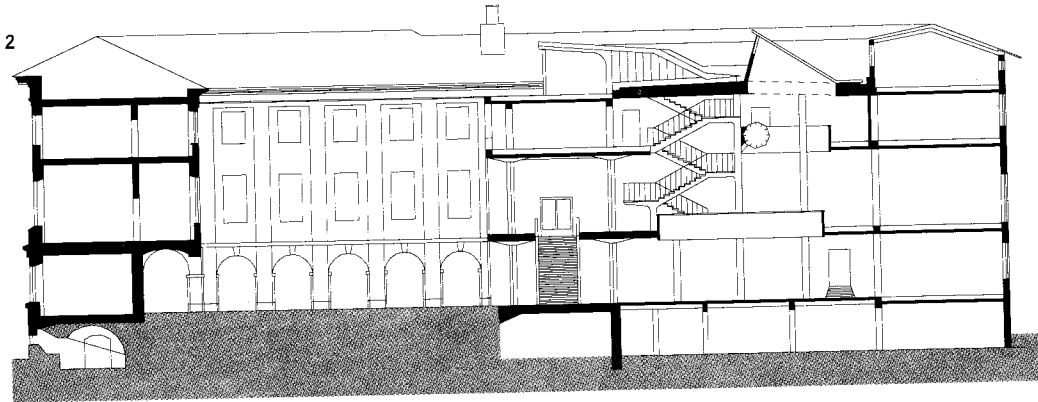
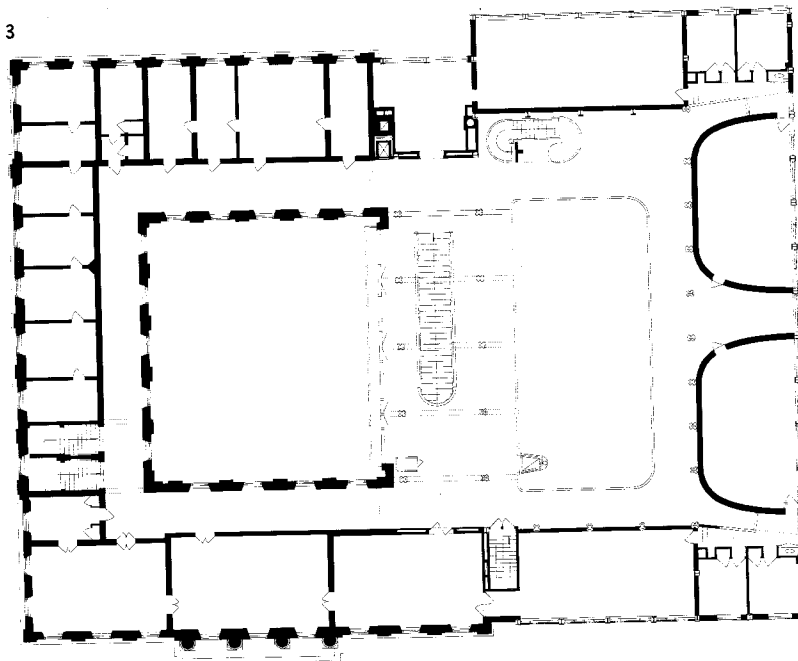
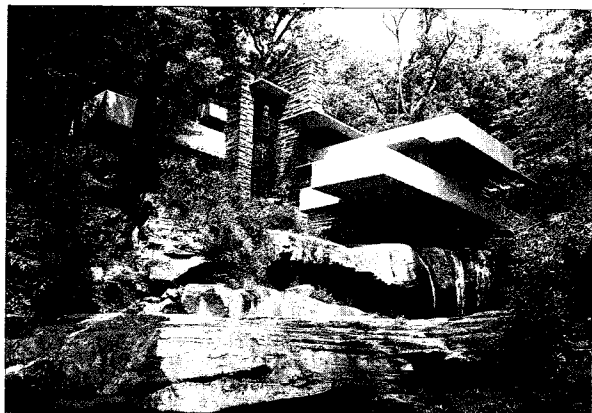
Proyek ini mempunyai sejarah kompleks yang dimulai pada tahun 1913 ketika Asplund memenangkan kompetisi merenovasi dan memperluas Kantor Pengadilan Gothenburg dengan inspirasi desain dari era Romantis Nasional. Hal ini menghindarkan problem rumit yang muncul bila kita menambahkan desain klasik dengan mengusulkan perombakan bangunan eksisting secara total dan integrasi bangunan baru untuk membentuk satu kesatuan yang baru. Melalui rangkaian sistematis desain klasik yang terbuka, Asplund secara perlahan-lahan mengembangkan gagasan peluasan paviliun yang menyatu tersebut, yang mempertahankan komposisi bangunan eksisting sekaligus memelihara identitas dirinya sendiri.

Tampak bangunan yang kita lihat sekarang yang muncul pada akhir tahun 1936 setelah konstruksi dimulai, pada dasarnya merupakan rekonsiliasi mengagumkan dari hal yang lama dan baru, klasik dan modern. Struktur internal slab lantai dan kolom dinyatakan dengan rangka abstrak berbentuk kotak, yang mengingatkan kita pada **Casa del Fascio** rancangan Terragni (hlm. 76). Sementara itu, pola jendela tambahan ke bangunan lama yang asimetris, secara serempak mengisyaratkan organisasi internal tersebut. Kedua akhir jendela bagian kanan dari bangunan tua sesungguhnya baru dan empat bukaan baru dengan relief di atasnya terletak asimetris tidak hanya bagi keseluruhan tetapi juga bagi bukaan itu sendiri. Mereka juga menandai ruang yang paling utama pada tampak muka dan menjelaskan ukuran atrium di dalamnya.

Bagian interiornya mengalami transformasi yang sama secara menyeluruh. Asplund pada awalnya mempertimbangkan pemasang kaca di atas halaman dalam bangunan eksisting, tetapi ketika ide perluasan berkembang, ia mengusulkan sebuah atrium terpisah, pada mulanya berbentuk melingkar, kemudian bujur sangkar. Solusi yang terakhir membuat halaman dalam menjadi terbuka, tetapi sekaligus mengintegrasikannya menjadi ruang dalam—ruang luar fiktif dengan cara menghubungkannya dengan atrium baru melalui dinding kaca. Detail ruangan dibuat dengan indah, dikombinasikan dengan struktur yang diekspos dan tampilan yang jelas modern, seperti shaft untuk lift dari kaca yang berdiri sendiri, dengan panel kayu lapis, pegangan tangga dari kayu, dan furnitur dari kayu yang dibengkokkan. Hasilnya sangat terasa di semua bagian, yang pada pokoknya merupakan pengembangan yang serupa dengan rancangan Aalto, yaitu Gaya Scandinavia yang 'manusiawi', 'alami' yang secara luas banyak ditiru pada tahun 1950-an dan 1960-an.

Kepekaan Asplund untuk memenuhi kebutuhan para pemakai bangunan tampak nyata dalam segala hal. Tangga utama dari lantai dasar ke lantai pertama yang dalam terminologi klasik disebut *the piano nobile* merupakan tangga tunggal dengan kemiringan rendah: pendakian yang lambat ke pengadilan memperhitungkan untuk meredakan kegelisahan saraf. Lantai yang lain dilayani oleh tangga berbentuk U yang menghilang ke atas, seolah-olah ke surga, ke dalam slot yang dipasangi kaca. Undakan yang paling rendah memiliki penyelesaian dari kulit berwarna biru, diperluas untuk menyesuaikan pijakan setengah lingkaran, yang tampak membelok untuk memberikan sambutan, sedangkan pegangan tangga baja yang langsing menekuk seolah-olah sebagai jawaban dari berat badan kita.

Berdasarkan standar banyak negara, gedung pengadilan ini bersifat informal. Denah bangunan menyerupai kentang dengan bentuk kurva tidak seimbang, berbeda dengan penggunaan kurva dinamis yang dipakai Aalto. Dengan furnitur yang diatur secara asimetris, mereka menyajikan sebuah visi keadilan yang telah diperbarui secara radikal. Para hakim duduk sedikit lebih tinggi dibandingkan dengan bagian pengadilan yang lain, dengan pimpinan hakim yang memiliki ketinggian sama dengan yang lain, sedangkan pembedaan dengan tempat terdakwa, pengacara, dan publik hanya dinyatakan dengan furniturnya.

1. Tampak

2. Potongan

3. Denah

Fallingwater

Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Bear Run, Pennsylvania, Amerika Serikat, 1935–1937

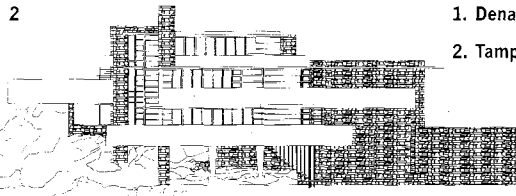
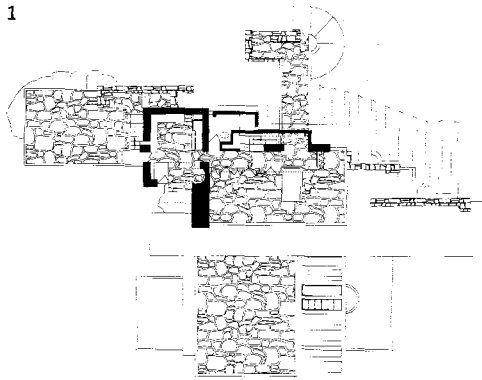
Klien untuk proyek Fallingwater ini adalah Edgar dan Liliane Kaufmann, pemilik Kaufmann Department Store di dekat Pittsburgh. Mereka berkenalan dengan Frank Lloyd Wright melalui putra mereka, Edgar Jr., yang setahun sebelumnya magang pada Taliesin Fellowship, sebuah kombinasi sekolah dan kantor milik Wright. Keluarga Kaufmann memiliki tanah seluas 1.600 hektar di Pegunungan Allegheny. Wright secara tidak terduga memilih site tidak lazim yang didominasi oleh arus dan air terjun kecil untuk proyek tersebut. Tempat tersebut bersebelahan dengan sebuah batu besar tempat beristirahat kesukaan Edgar saat datang berkunjung. Gagasan untuk membangun rumah 'bagi suara musik dari arus sungai' kelihatannya muncul pada kunjungan pertama Wright, tetapi dari proses perancangannya hingga matang memakan waktu sembilan bulan. Wright baru menuangkan idenya di atas kertas hanya beberapa jam setelah kliennya mengatakan mereka akan mampir untuk melihat kemajuan perencanaan rumah tersebut.

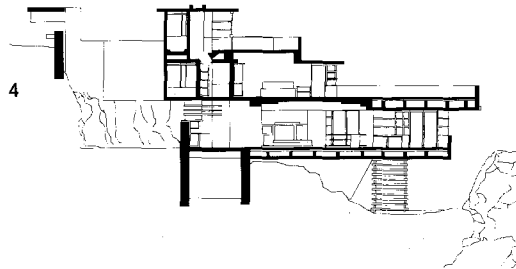
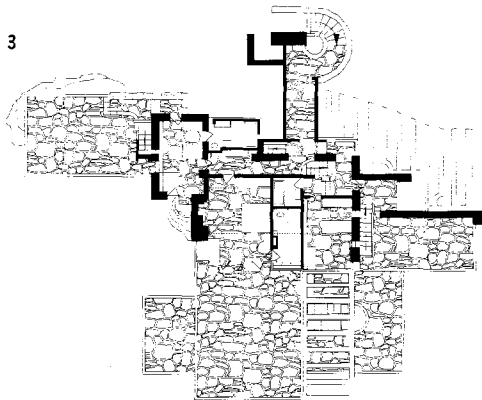
Rumah disusun sebagai rangkaian bidang beton bertulang berupa kantilever yang muncul dari batu karang yang menjulang di dekat arus sungai. Rumah tersebut menggunakan dinding pemikul sebagai penopang utama dan dinding pengisi masif yang diatur secara ortogonal. Mereka dibuat dari batu setempat yang digali dari daerah sekitar dan diletakkan secara horizontal dan tidak beraturan. Batu ini berbentuk ramping dan dimajukan untuk membentuk pinggiran batu yang sempit. Hasilnya sesuai dengan harapan Wright, yaitu bidang datar dari batu yang terkikis, bukan seperti tembok konvensional. Seperti dalam rumah Prairie lainnya, ruang keluarga bergerak dari pintu masuk yang gelap ke arah perapian, kemudian menuju teras terbuka. Kita merasa tertarik karena mendengar suara air. Perapiannya terbuat dari permukaan batu bundar besar, tempat Edgar dulu beristirahat, yang muncul dari lantai batu berkilau berbentuk persegi seperti batu karang dalam arus sungai.

Teras dibuat berbentuk kantilever yang menonjol secara dramatis sepanjang lebih dari lima meter (16 kaki) di atas arus air. Ruang utama tidak hanya membuka ke luar, tetapi juga ke atas—melalui teralis beton yang diberi kaca—dan ke bawah melalui pintu kaca dorong yang menuju tangga beton yang bergantung pada baja batangan lalu turun ke arus air. Wright berpikir bagian ini bisa dibuat lebih dalam untuk kolam renang, tetapi hal itu hanya alasan untuk menciptakan koneksi simbolis pada air. Di atas dan di belakang ruang keluarga, kamar-kamar tidur mengelilingi cerobong utama, masing-masing merupakan miniatur dari ruang yang baru kita tinggalkan dengan perapian dan teras mengapung.

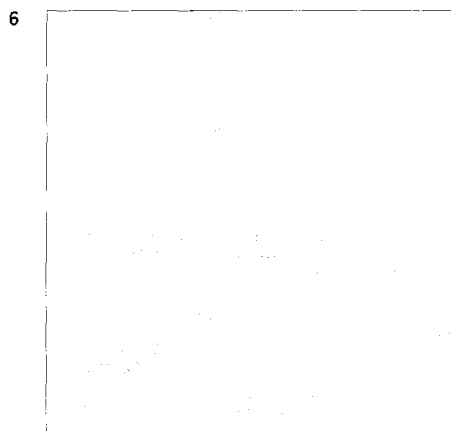
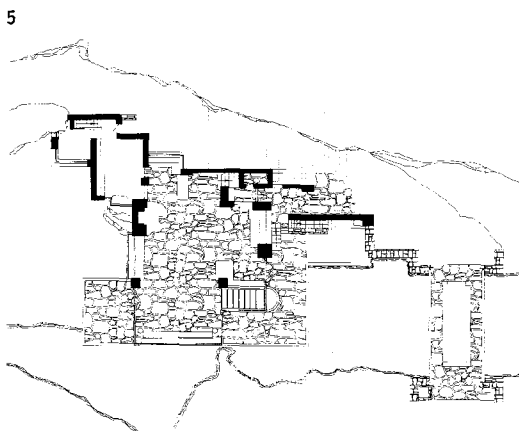
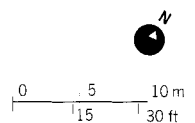
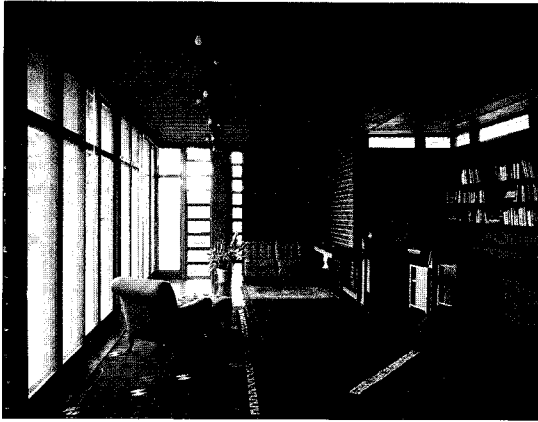
Wright mendeskripsikan rumah sebagai 'perluasan karang', dan menjangkarkannya kembali dengan jari-jari beton, yang melanjutkan lantai pertama melalui dinding batu bagian belakang. Salah satu balok membentuk setengah lingkaran untuk mengelilingi sebuah pohon, membingkai dan menekankan kesatuan dengan alam. Kita akan menyadari bagaimana bagian tepian kulit pohon berhubungan dengan bagian dalam permukaan yang beralur dari batu di bagian belakang. Wright selalu menganggap beton sebagai material cair, selaras dengan hal

ini, pinggiran atap mempunyai tepian yang bulat. Sama halnya dengan dinding yang diumpamakan dengan bebatuan, Wright mempunyai pikiran bahwa elemen dari beton berhubungan dengan air. Ia ingin melapisi mereka dengan daun emas sehingga mereka akan tampak hidup karena cahaya yang memantul pada air yang mengalir, atau bersinar melalui daun-daunan. Namun, hal itu ternyata terlalu berlebihan, bahkan untuk klien yang paling bersemangat sekalipun, dan Wright akhirnya memilih cat berwarna *peach* musim gugur.

Sepanjang hidupnya, Wright terpesona oleh proses alami, terutama dalam geologi berskala besar. Ia berpikir bahwa batu merupakan 'bahan baku planet kita', yang mengungkapkan hukum 'perubahan kosmis', dan karenanya Fallingwater dirancang sebagai gambaran perubahan yang menerus. Dalam hubungannya dengan skala waktu, struktur, dan volume dari komposisi dinamisnya menimbulkan proses transformasi dan erosi yang memengaruhi batu karang. Sementara di sisi lainnya dengan meningkatkan kesadaran kita akan cahaya hutan yang bersinar dan suara air yang mengalir, mereka memberikan peringatan bahwa hidup merupakan perubahan yang terjadi terus-menerus.

1. Denah Lantai Dua

2. Tampak

3. Denah Lantai Satu

4. Potongan

5. Denah Lantai Dasar

6. Site Plan
Bagian sayap bangunan untuk ruang tamu (ditambahkan kemudian) berhubungan dengan rumah utama melalui kanopi setengah lingkaran

Jacobs House

Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Madison, Wisconsin, Amerika Serikat, 1936

Selama akhir tahun 1920-an, Frank Lloyd Wright mengembangkan sebuah visi berdasarkan 'Ruralisme', kebalikan dari *Urbanism,* judul sebuah buku yang dikarang oleh Le Corbusier pada tahun 1924, yang lima tahun kemudian diterjemahkan dengan judul *The City of Tomorrow.* Pada saat Le Corbusier memvisualkan blok apartemen dalam taman hijau menerus yang dilalui oleh jalan layang, Wright mengusulkan pengaturan kembali daerah pinggiran kota. Ia merancang prototipe rumah-rumah untuk berbagai tingkat pendapatan, dan menamainya sebagai 'Usonians' yang paling mendasar. Pada tahun 1936, ia membangun rumah pertama yaitu untuk wartawan Herbert Jacobs dan istrinya.

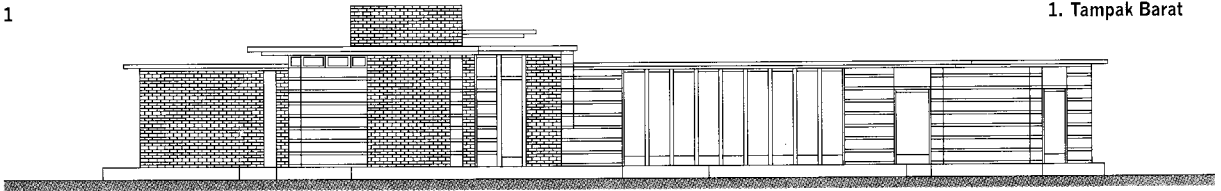
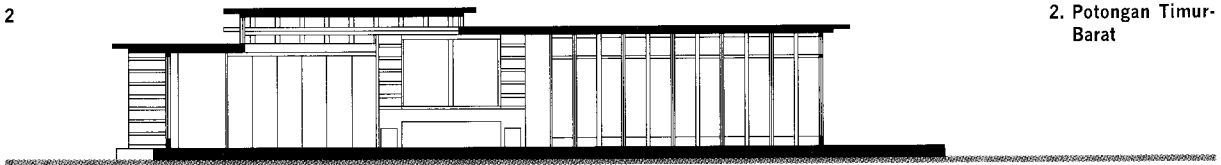
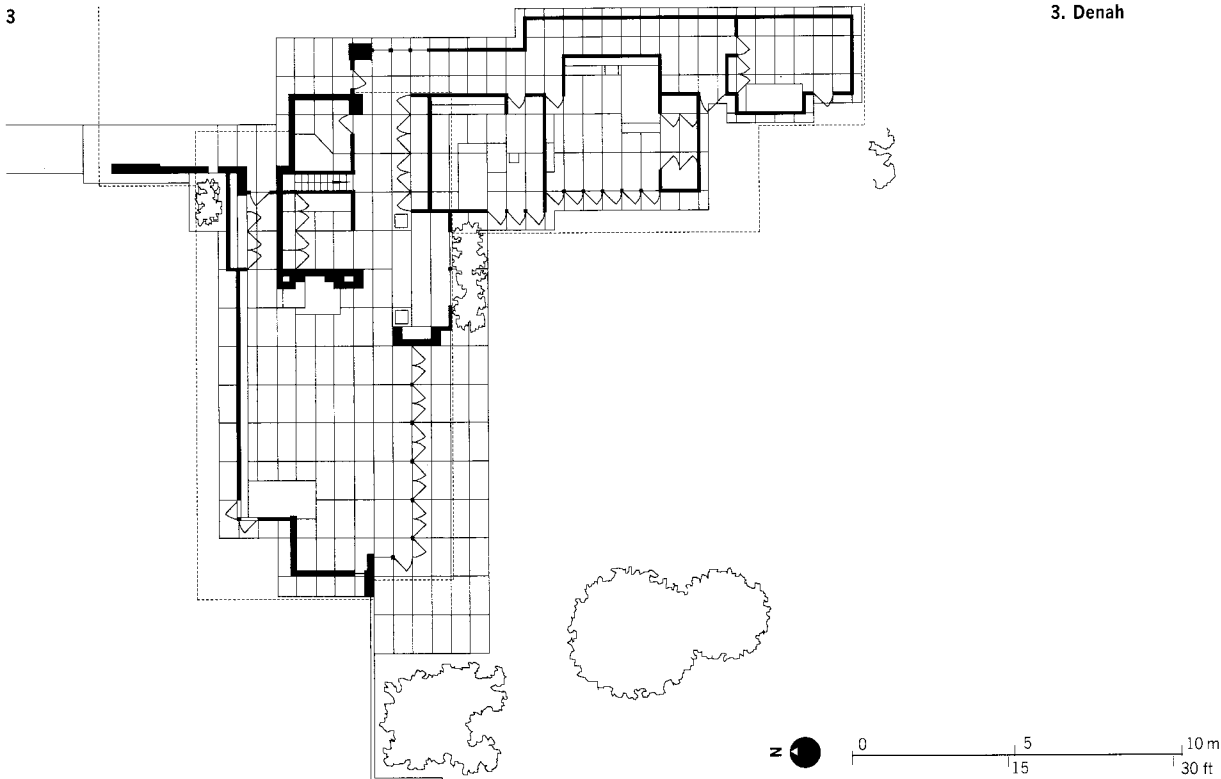
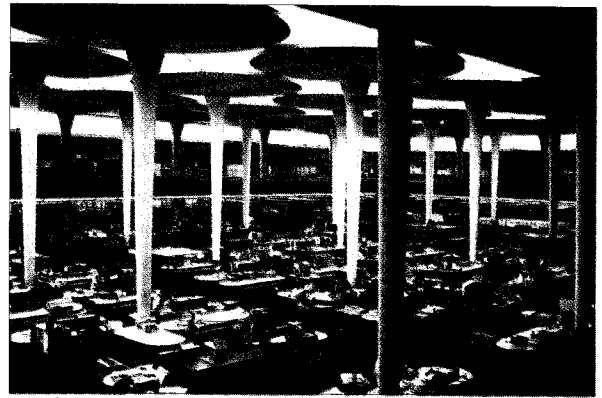
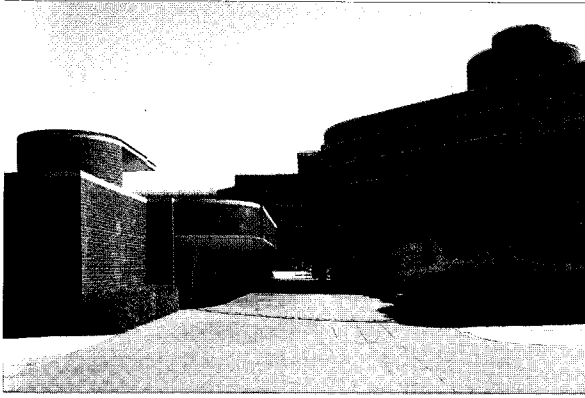
Jacobs House dengan ukuran 125 meter persegi (1.350 kaki persegi) termasuk kecil menurut standar Amerika untuk rumah dengan tiga kamar tidur. Karena Wright tidak menyukai kebiasaan menempatkan hunian di tengah-tengah, Wright mengembangkan denah berbentuk L untuk membingkai kebun. Ia meletakkan rumah dekat dengan batas tanah dan hanya jendela yang berada di tingkat atas yang menghadap ke koridor kamar tidur yang dapat terlihat oleh publik. Tempat parkir mobil yang terletak dekat pintu masuk di bawah atap *carport* merupakan penemuan Wright. Pada pusat denah terdapat dapur, yaitu di antara perapian dan kamar mandi, yang karena pertimbangan ekonomi dirancang seperti dermaga kapal. Pada satu sisi, area ruang makan dan ruang keluarga membentuk sebuah ruang tinggal menerus yang dinyatakan dengan dinding pengisi dari bata dan ditutup dengan lemari buku panjang, serta pintu kaca pada sisi yang lain. Ketiga kamar tidur membentuk ekor hunian luas yang dilayani oleh koridor satu arah.

Wright percaya bahwa sistem konstruksi membentuk landasan bagi arsitektur yang jujur, dan untuk rumah Jacobs ini ia menggunakan kombinasi yang murah dan sangat efisien dari dinding dan kayu. Core ruang servis dibingkai oleh dinding padat, tetapi sebagian besar pinggirannya dipasangi kaca atau papan dan panel tipis sangat panjang. Di sini rak buku menjadi penting untuk membantu memastikan kekakuan struktur. Strip pada papan horizontal mengendalikan dimensi vertikal, sementara denah rumah menggunakan modul berukuran 1,2 x 2,4 meter (4 x 8 kaki) untuk menyesuaikan dengan ukuran lembaran kayu lapis standar. Sementara itu, grid ditandai dengan slab lantai beton yang dicat yang menjadi penanda dasar pengaturan.

Atap yang menjorok ke depan mencegah sinar matahari yang tidak dikehendaki, tetapi pada musim panas sinar matahari tetap dapat masuk untuk menghangatkan bagian dalam rumah. Dinding bata dan lantai beton tempat pipa pemanas diletakkan, bertindak sebagai 'roda panas' yang melepaskan panas yang diserap sepanjang hari, sebagai panas bebas di malam hari. Penggunaan pemanas di bawah lantai ini sangat inovatif, idenya berasal dari Jepang dan Korea. Namun, Wright mengenal baik ide ini melalui buku yang dikarang oleh laki-laki berkebangsaan Inggris bernama Arthur Henry Barker tahun 1907 yang mempromosikan kebangkitan kembali teknik zaman kuno ini.

Wright menganggap taman merupakan 'ruang' paling utama dalam Jacobs House. Dalam arsitektur organik, ia berkata, 'Kita tidak lagi melihat luar atau dalam seperti dua hal terpisah. Sekarang luar boleh datang ke dalam, dan dalam boleh dan memang pergi ke luar.' Ia menolak penggunaan AC dan dalam buku berjudul *Rumah yang Alami,* yang terbit tahun 1954, ia menulis 'baik disadari atau tidak, orang-orang pada kenyataannya benar-benar memperoleh makanan atau minuman bergizi dari "atmosfer" benda-benda yang mereka tinggali. Mereka berakar pada mereka, sama halnya dengan tumbuhan berakar dalam tanah.'

Karena sejak awal rancangannya sadar akan lingkungan, rumah Jacobs ini menarik minat banyak orang dan pantas dipertimbangkan sebagai solusi bagi 'masalah rumah kecil'. Pada bulan Januari 1938, majalah *Forum Arsitektur* membahas isu tentang hal tersebut dan dalam artikelnya Wright tidak mengklaim tentang keindahan bangunan, tetapi menekankan hal praktis yang memberikan penghematan biaya. Walaupun memiliki skala biasa, dan tidak spektakular seperti **Robie House** atau **Fallingwater** (hlm. 36 dan 80), *Usonians* layak kita anggap sebagai prestasi terbaik Wright.

1. Tampak Barat

2. Potongan Timur-Barat

3. Denah

Gedung Administrasi Johnson Wax

Frank Lloyd Wright, 1867–1959
Racine, Wisconsin, Amerika Serikat; 1936–1939

Karena usaha para perancang seperti Raymond Loewy dan Norman Bel Geddes, Amerika Serikat pada masa sekitar tahun 1930-an dikenal sebagai '*The Streamlined Decade*'. Bentuk aerodinamis ini dikembangkan untuk membantu kendaraan bergerak melalui udara atau air dengan hambatan yang lebih kecil yang kemudian diperluas ke berbagai hal mulai dari lemari es sampai ke stapler. Gedung Administrasi Johnson Wax sebagiannya menjadi tanggapan Wright atas perasaan yang mengalir ini. Dari sini ia mencapai kebalikan dari bentuk-bentuk yang didapat secara tradisional yang kemudian menjadi sangat berpengaruh.

Walaupun lokasi bangunan yang terletak hampir di pinggiran kota jauh lebih menarik dibandingkan dengan lingkungan yang sulit pada **Gedung Larkin** (hlm. 28), Wright sekali lagi memilih sebuah pengaturan yang tertutup. Di sini sebuah ruangan dengan penerangan di atas mirip atrium berbentuk seperti bagian tengah gereja dari bangunan sebelumnya menjadi daerah masuk, ketinggian ruang ini diperkuat secara dramatis dengan jalan masuk dari bawah carport yang menyebar dan letaknya lebih rendah. Di belakangnya terletak salah satu ruang rancangan terbaik Wright abad ini, yaitu hutan dari kolom-kolom jamur yang naik dari sambungan perunggu dan dengan perlahan keluar untuk bertemu mahkota melingkar yang merupakan cabang batang langsing itu. Wright telah memproyeksikan hal serupa pada tahun 1931, yaitu untuk surat kabar *Salem Capital Journal*, tetapi bentuknya menjadi lembut dan indah sehingga inspektur yang mengecek bangunan dengan tegas meminta kekuatan mereka dibuktikan oleh tes fisik. Wright yang tidak pernah meragukan gagasannya sendiri duduk di bawah kolom percobaan seperti ditumpuk dengan karung-karung besar lebih dari sepuluh kali beban desain!

Interior bangunan penuh dengan cahaya. Cahaya tersebut masuk melalui bagian antara kolom bunga lili bagian atas dan dinding yang mengelilingi ruangan, yaitu daerah di bawah langit-langit daerah balkon dan sudut melengkung yang dipasangi kaca. Hal ini menjadi semacam '*anti-cornice*' sebagai hasil penghancuran segala sesuatu yang bersifat konvensional seperti ruangan berbentuk kotak. Untuk memasang kaca pada semua bukaan, Wright mengembangkan sistem tabung Pyrex. Seperti yang digambarkan Henry-Russell Hitchcock, seorang komentator penting yang pertama kali menanggapi rancangan Wright, hasil pengembangan tersebut seperti 'gambaran langit yang dilihat dari dasar akuarium'. Secara visual, tabung kaca tersebut menjadi sebuah penemuan, tetapi tidak sepenuhnya benar. Pada saat pekerjaan penyambungan, celah sambungan bocor karena tekanan panas sehingga menambah reputasi Wright sebagai arsitek yang bangunannya sering bocor. Kebocoran ini juga mendorong penggantian sebagian besar bahan kaca dengan lembaran plastik.

Untuk bagian luar Wright memilih kombinasi bata industri berwarna merah dan halus dengan batupasir merah, dimahkotai beton melengkung yang serupa dengan permukaan dinding. Sambungan dari pekerjaan dinding digaruk untuk menekankan gelombang dan bentuk melengkung, lembut dan horizontal, yang tampak paling jelas pada sekeliling bagian atas ruang kantor

'penthouse.' Hasil akhirnya seperti yang disebutkan Hitchcock, tidak seperti mesin besar tempat bekerja dan lebih meyakinkan dibandingkan bangunan apa pun yang telah dicapai orang Eropa. Baik dari dalam maupun dari luar, bangunan ini menggambarkan efisiensi dalam bisnis, selain itu juga menciptakan atmosfer tenang dan santai untuk karyawan.

Bagi Wright, tempat kerja yang mengesankan seperti gedung Johnson Wax, dapat membuat perusahaan menjadi salah satu institusi yang mampu mempersatukan komunitas non-spasial yang menyebar yang diciptakan oleh mesin kendaraan. Ia membujuk kliennya untuk menyediakan beberapa fasilitas komunal di dalam bangunan, seperti lapangan squash dan sebuah auditorium berkapasitas 250 kursi. Bagian yang sekiranya ditujukan untuk pemutaran film, ruang kelas, dan pertemuan ini ditempatkan pada level mezanin dan terletak di tengah, bersebelahan dengan 'katedral untuk bekerja'. Investasi perusahaan ini membuahkan hasil, yaitu ketika dibuka pada tahun 1939, bangunan ini mendapat banyak sorotan dari surat kabar, majalah, dan televisi sehingga Johnson Wax dapat mengklaim bangunan tersebut telah mampu membiayai dirinya sendiri dengan efektif.

1

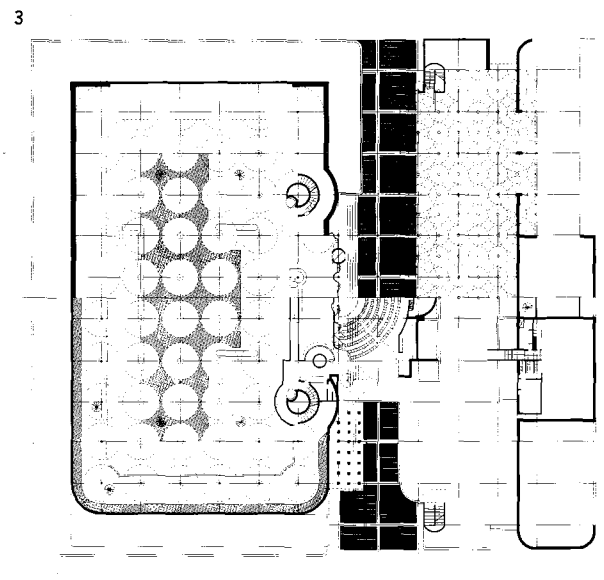
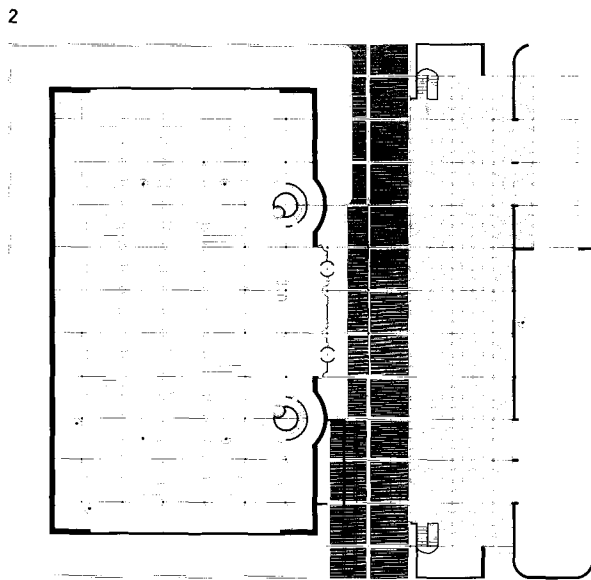
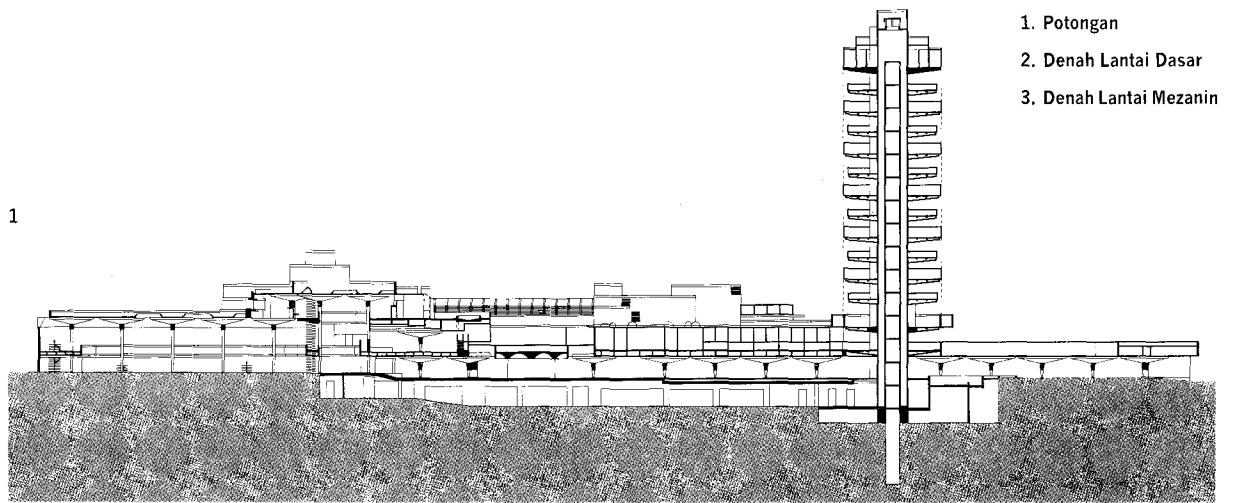
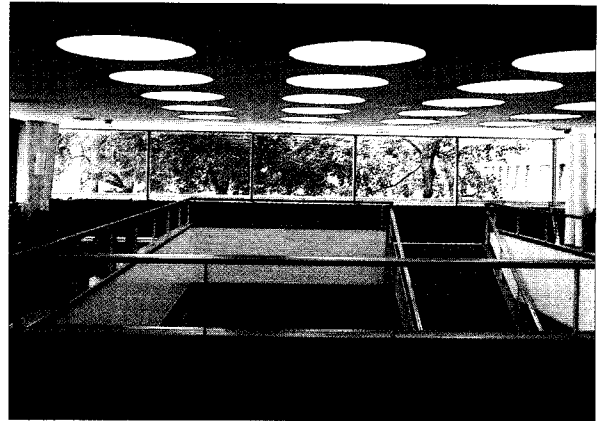
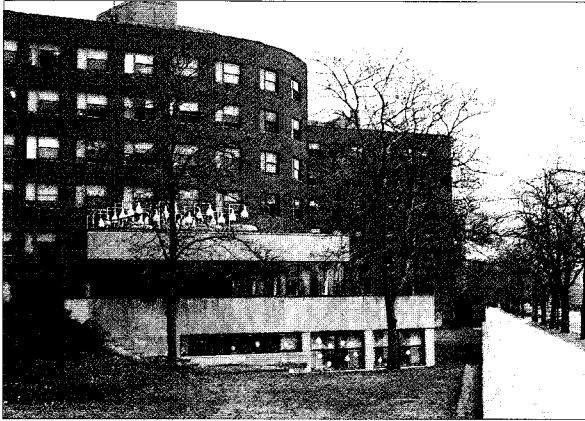
1. Potongan

2. Denah Lantai Dasar

3. Denah Lantai Mezanin

2

3

N

0 5 10 m
15 30 ft

Baker House

Alvar Aalto, 1898–1976
Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, Amerika Serikat, 1937–1940

Alvar Aalto melewati masa perang ekonomi di negara asalnya Finlandia dengan baik karena melakukan perjalanan teratur ke seberang Lautan Atlantik sebagai profesor tamu pada Massachusetts Institut teknologi (MIT). Perjalanan ini berlanjut setelah perang usai dan ia mulai merefleksikan isu yang menurutnya sangat penting secara lebih dalam, yaitu mengembangkan arsitektur modern yang lebih manusiawi: "Bagaimana seseorang dapat menundukkan mesin tanpa membinasakannya, bagaimana mungkin seseorang dapat menjaga industri tanpa 'mengindustrikan' manusia?" Sebagai orang yang selalu setia kepada tanah airnya, Aalto mengusulkan kesuksesan Finlandia baru, yaitu dengan rumah rangka kayu, rumah rakitan pra fabrikasi yang menggambarkan bagaimana 'standardisasi fleksibel' dari alam bisa bersaing dengan cara-cara industri.

Melalui pekerjaannya di MIT, Aalto juga berhubungan dengan sebuah debat yang berkembang tentang 'monumentalitas baru' dalam arsitektur. Hal ini merupakan isu yang diajukan di antaranya oleh Sigfried Giedion dan Louis Kahn. Pada tahun 1937 MIT memberinya kesempatan untuk membangun tanggapan tentang isu teknologi, monumentalitas, dan humanisme dengan memberi tugas untuk mendesain Baker House, sebuah asrama besar untuk para siswa senior. Lokasi yang dipilih adalah di Memoral Drive, lahan berbentuk panjang dan relatif sempit yang terletak paralel dengan Sungai Charles.

Di samping reputasinya sebagai seorang perancang intuitif yang idenya muncul dari sketsa soft-pencil, Aalto memperlihatkan proyek ini sebagai latihan desain rasional. Dalam kumpulan studi perbandingan, ia menggambarkan keuntungan dan kerugian dari berbagai pengaturan volumetrik yang secara konvensional lebih 'fungsional'. Kemudian mengevaluasi masing-masingnya dalam kaitannya dengan matahari, view, dan keleluasaan pribadi. Intinya adalah walaupun bentuk rancangannya menyerupai ular dan kurva ganda yang mungkin tampak 'tidak rasional', hal ini lebih menjadi gema formal dari sungai yang berkelok-kelok dibandingkan dengan solusi masalah secara logis. Sesungguhnya hal tersebut menggunakan site dengan amat baik dengan mengusahakan cahaya matahari dan view ke sungai hampir disetiap ruangan. Studi tersebut sangat berperan dalam asal-usul desain. Studi tersebut juga dimaksudkan sebagai kritik terhadap kaum ortodoks arsitektur Modern, seperti Bauhaus, dengan contoh bangunan pusat kegiatan mahasiswa S2 yang sedang dibangun di pinggiran Harvard University oleh Walter Gropius dan Arsitek Kolaboratif.

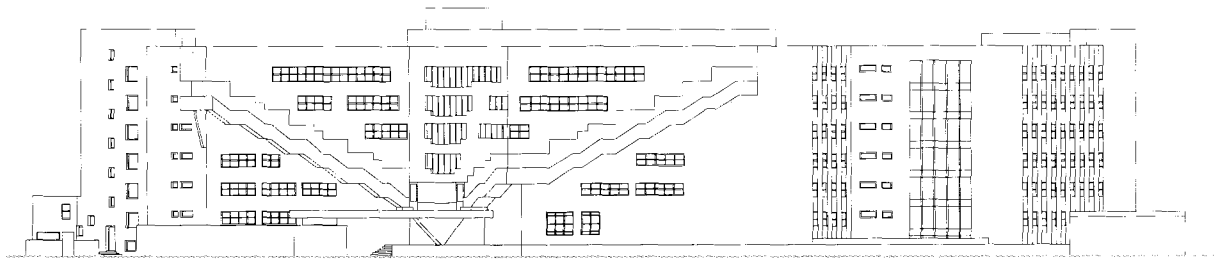
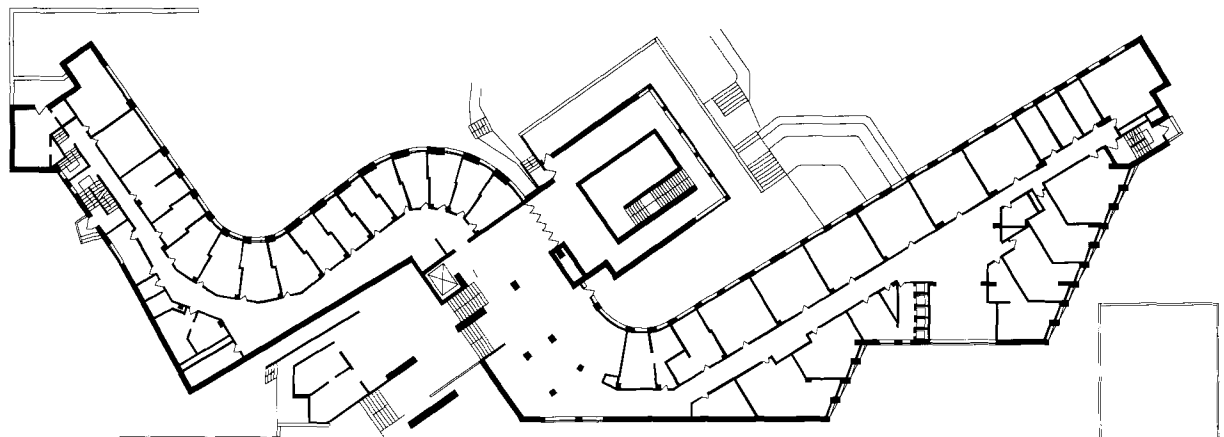
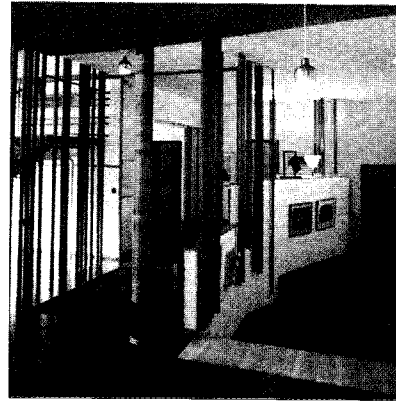
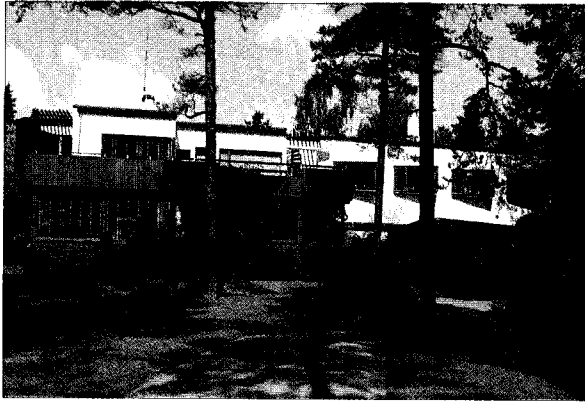
Denah yang menyerupai ular menghasilkan berbagai bentuk ruang, yang kemudian oleh mahasiswa diberi nama 'peti mayat, kue pie, dan dipan', dan diatur berpotongan dengan orthogonal, diluruskan secara diagonal dengan blok setinggi dua lantai berisi fasilitas komunal. Koridor utamanya luas dan bervariasi, besar ruangan merupakan jawaban atas kepadatan penggunaan atau untuk mengakomodasikan area duduk informal. Aalto memilih pasangan kantilever yang menurun ke bawah untuk tangga seperti *scala-regia* ke arah pintu masuk

utama. Hal ini membuat tampak bangunan yang menghadap ke kampus memiliki kualitas tertentu yaitu sangat monumental. Pada awalnya tangga memiliki lantai yang menggantung, tetapi *stucco* akhirnya harus diganti untuk menghemat uang.

Untuk dinding batu bata, Aalto memilih batu bata kasar yang memiliki variasi warna yang mengejutkan dan bentuk yang tidak beraturan. Ia meminta agar semua bentuk termasuk yang paling tidak teratur harus digunakan. Beberapa batu bata bahkan berbentuk seperti pisang dan seperti muncul di tepian dan hampir jatuh dari dinding. Ia juga menetapkan sambungan horizontalnya harus diletakkan lebih dalam dibanding sambungan vertikal. Hasilnya menjadi sangat hidup, sebuah demonstrasi yang gamblang dari 'standardisasi fleksibel' yang menurut Dekan Sekolah Arsitektur dan Perencanaan di MIT yang bernama William Wurster mengingatkan akan Florence. Hal ini membuat Aalto menjadi sangat gembira.

1

1. **Tampak Barat Laut**

2

2. **Denah Lantai Dasar**

Villa Mairea

Alvar Aalto, 1898–1976
Noormarkku, Finlandia, 1937–1940

Dibangun untuk industriawan Harry dan Maire Gullichsen, Villa Mairea merupakan versi berukuran besar dari cottage musim panas yang disukai di seluruh negara Nordik sebagai kesempatan untuk kembali ke alam. Klien tersebut meminta Aalto untuk membuat sebuah rumah kontemporer dan bergaya Finlandia, dan hal ini mengilhami Aalto untuk menghasilkan suatu sintesis antara tradisi dan modern yang unik dan radikal. Titik awalnya adalah rumah pertanian dari kayu yang dipandang sebagai struktur tunggal, bukan sebagai sekelompok bangunan, dengan gundukan tanah dan tanaman yang membingkai halaman.

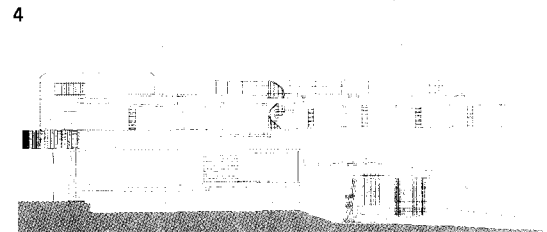
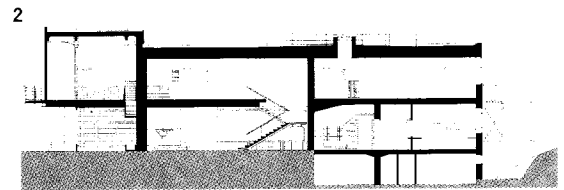
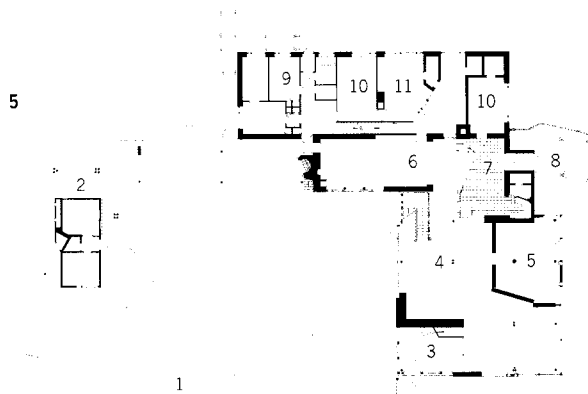
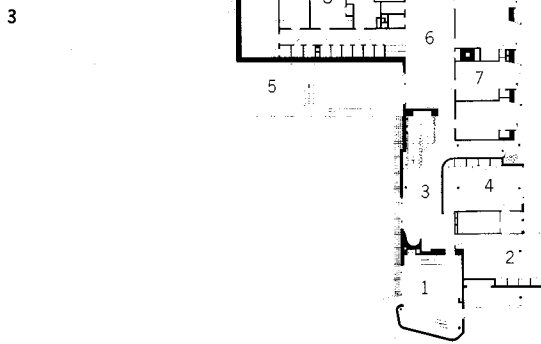
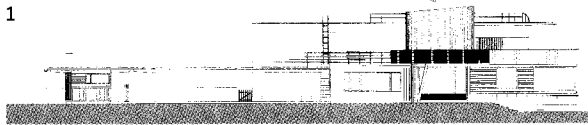
Menurut kebiasaan, bangunan pertama yang dibangun adalah ruang sauna. Di Villa Mairea hal itu dapat dilihat seperti elemen pertama sebuah komposisi yang berkembang dalam kesempurnaan teknologi di sekitar halaman dan mencapai puncak di ruang studio berbentuk kantilever pada lantai pertama. Selama tahun 1920-an Maire belajar melukis di Paris. Barangkali berhubungan dengan hal ini, ruang studio diberi penutup papan cetak yang rumit. Profil papan tersebut sama dengan yang digunakan Aalto dalam Paviliun Finlandia pada tahun 1935 di Pemeran Dunia di Paris. Dengan atap rumput dan dinding kayu, ruang sauna secara keseluruhan tampak tradisional, tetapi tidak sama dengan bentuk vernakuler karena atapnya datar dan penutupnya mempunyai kesempurnaan seperti Tea-House dari Jepang. Kompleksitas serupa juga terjadi di seluruh rumah contohnya teras tertutup yang mengingatkan kita pada rangka beton dari tipe asal rumah Modern berlantai satu, tetapi atap rumput di atas papan kayu mengarah ke saluran kayu yang dilubangi.

Dilihat dari dalam, Aalto menyatukan denah terbuka dengan memori *tupa* tradisional, ruang keluarga yang besar di rumah pertanian dengan kutub pada level langit-langit menggambarkan area untuk aktivitas berbeda. Di Villa Mairea, Aalto menempatkan ruang masuk pada tingkat yang rendah dan mengubah penyelesaian lantai dari batu, ubin, hingga papan kayu dan karpet agar tampak lebih domestik dan intim membuat sesuatu yang kontras antara ruang duduk yang 'mengalir' dengan pengaturan ruang makan yang lebih formal.

Hal yang paling radikal adalah perlakuan untuk kolom. Grid dasarnya sebetulnya berulang, tetapi 'untuk menghindari irama arsitektur tiruan', seperti yang dikatakan Aalto, tidak ada dua kolom yang mirip. Satu-satunya adalah sebuah kolom beton bertulang di perpustakaan yang memiliki potongan baja melingkar dan dicat hitam. Namun, kolom-kolom tersebut dibedakan dari yang lain dengan cara digandakan atau dikalikan tiga, atau dibungkus dengan rotan satu demi satu atau dua-dua, atau dilapisi garis-garis dari kayu *birch*. Sebagai pengganti 'struktur yang jelas' yang dianggap Mies penting pada *free plan*, Aalto memberikan abstraksi tentang hutan pinus Finlandia kepada kliennya. Sebuah gambaran yang tampak sangat jelas dengan mengupas batang pohon pinus tua setinggi batang pohonnya untuk mengungkapkan bagian dalamnya yang keemasan.

Kolom-kolom yang berbentuk seperti pohon mengingatkan asal mereka yang alami, ditambah lagi dengan 'cahaya hutan' yang diciptakan Aalto pada layar bergelombang yang mengisi ruang antara penyekat lemari buku

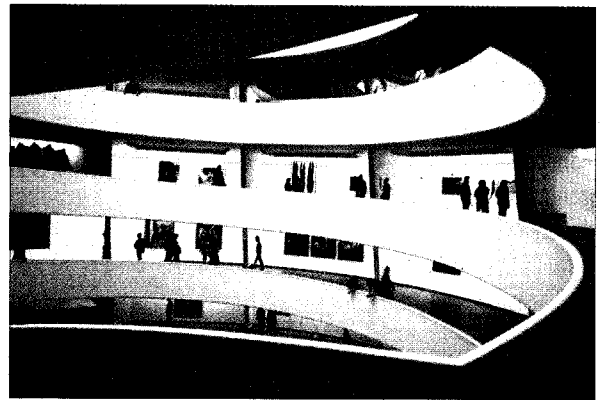
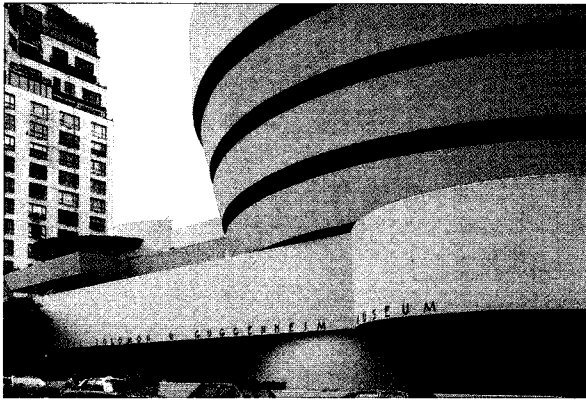
perpustakaan dan langit-langit. Alternatif lain adalah kaca dari panel padat yang berbentuk kurva, sedemikian rupa sehingga ketika matahari bersinar rendah atau terdapat cahaya buatan, jatuhnya cahaya itu mengingatkan cahaya matahari yang melalui pepohonan. Kolom ganda berwarna putih yang menopang studio dapat dilihat sebagai perumpamaan pohon *birch* pada tepi 'hutan pinus'. Separuh bagian yang melengkung dari segi struktur menjadi berlebihan dan insinyur pelaksana pembangunan meminta hal itu dihilangkan. Berkat sentuhan 'pelukis' di dalam bangunan, bagian tersebut dikembalikan lagi atas permintaan tegas Maire.

Dalam Villa Mairea, Aalto menggunakan teknik kolase untuk mengombinasikan bagian-bagian yang dirancang untuk mengangkat memori tentang alam, bangunan tradisional Finlandia, dan sumber-sumber yang lebih eksotis. Contohnya yang terlihat jelas adalah dari Jepang dan Italia dengan permukaan dinding berwarna putih yang merupakan hasil dari pekerjaan dinding bata, bukan plesteran. Dengan 'menetralkan grid kolom, Aalto memperlemah struktur dasar area ruang keluarga agar tampak terbuka dan dekat. Seperti di dalam hutan, kita merasakan seolah-olah kita adalah pusat yang bergerak.

1. Tampak Barat Daya

2. Tampak Tenggara

3. Denah Lantai Satu
1. Studio
2. Kamar Tidur Maire
3. Hall atas dengan Perapian
4. Kamar Tidur Harry
5. Teras
6. Hall Kamar Anak/ Ruang Bermain
7. Kamar Tidur Anak
8. Kamar Tamu

4. Potongan

5. Denah Lantai Dasar
1. Kolam Renang
2. Sauna
3. Taman Musim Dingin
4. Ruang Duduk
5. Perpustakaan
6. Ruang Makan
7. Entrance Hall
8. Entrance Utama
9. Ruangan Staf
10. Kantor
11. Dapur

Guggenheim Museum

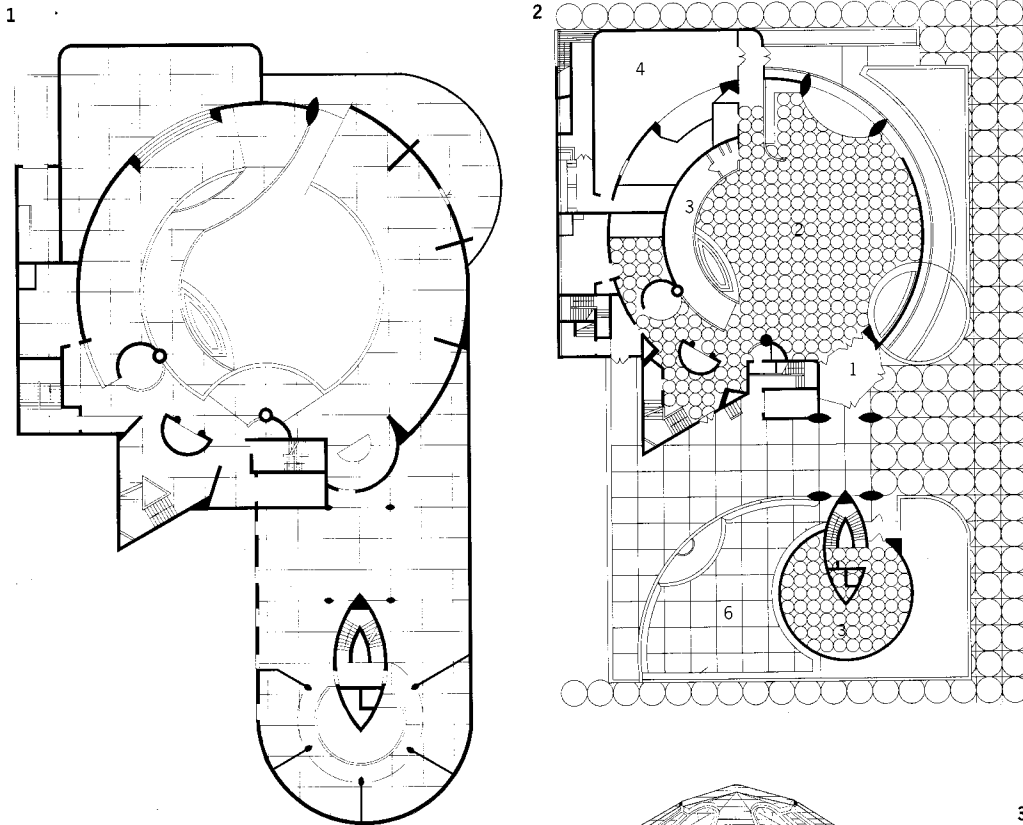
Frank Lloyd Wright, 1867–1959
New York City, New York, Amerika Serikat, 1943–59

Solomon R. Guggenheim, salah satu orang terkaya di Amerika, adalah seorang kolektor seni serius yang memiliki selera konvensional sampai ia bertemu dengan seniman Hilla Rebay, seorang Baroness Jerman yang juga teman dekat para modernis terkemuka. Salah seorang teman terdekatnya adalah Rudolf Bauer yang mengklaim ide lukisan abstraknya mewakili kosmis 'dunia spirit' yang mereka namakan '*Non-objectivity*'. Rebay pindah ke New York pada tahun 1927 dan berjumpa dengan keluarga Guggenheim. Dua tahun kemudian ia menemani mereka ke Eropa. Solomon kembali dengan karya-karya nomor satu seniman Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, dan Bauer, yang menjadi koleksi utama dari seni nonobjektif. Guggenheim memberikan uang pada Rebay dan menginginkan pembangunan museum sebagai 'Kuil dari aliran nonobjektif'. Bagi Rebay, nonobjektif merupakan seni murni tentang ruang, bentuk, dan garis yang melampaui abstraksi formal yang disusun dari alam, yang juga menjadi dasar bagi banyak arsitektur Wright. Dalam tinjauan pengamat yang sensitif, nonobjektif dianggap mampu memengaruhi transformasi spiritual dan Rebay mengatakan Museum Guggenheim sebagai museum 'tempat suci yang tenang, damai, tempat penyelamatan bagi mereka yang memerlukan kehidupan berbudaya'.

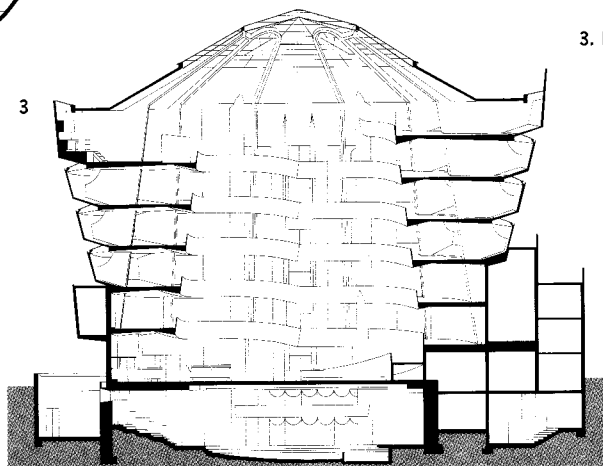
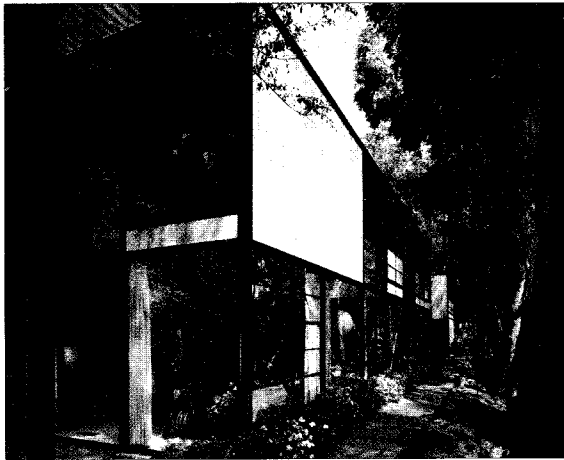
Walaupun pendekatan organik yang ditawarkan Wright secara umum bersimpati pada gagasan Rebay, dalam pertimbangan lain ia bukanlah pilihan yang terduga untuk mendesain museum tersebut, karena ia tidak pernah menyembunyikan ketidaksenangannya akan seni modern. Wright pada awalnya mendesain sebuah bangunan horizontal yang menyebar pada site di atas bukit yang menghadap Sungai Hudson, tetapi akhirnya menyetujui lokasi di Fifth Avenue, dekat dengan Museum Metropolitan dan menghadap ke Central Park. Untuk hal ini ia melihat kembali ke proyeknya pada tahun 1923–1934 yaitu untuk *Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium*. Bangunan ini melingkar seperti ziggurat, dikembangkan di sekitar ramp ganda melingkar untuk mobil yang mungkin tampak menjadi sebuah penambahan yang aneh untuk grid New York. Namun, dalam pikiran Wright permukaan yang berkesinambungan, cahaya, dan pengalaman dalam bangunan mampu menjadikannya ideal untuk menciptakan kesatuan yang mengesankan sekaligus sangat sesuai dengan lukisan-lukisan yang dianggap Rebay penting.

Bentuk akhir yang melingkar seperti ziggurat terbalik merupakan satu dari beberapa bentuk yang telah dieksplorasi Wright. Dari awal, keraguan besar tecetus tentang bagaimana memamerkan lukisan-lukisan pada ramp yang menerus dan akankah orang menjadi bosan oleh pengalaman yang tidak berubah-ubah. Kualitas bangunan sebagai monumen untuk 'tatanan kosmik' tampak jelas, tetapi dalam praktiknya tampak seperti galeri berjalan yang terlalu jelas dibandingkan dengan kefleksibelannya. Bagi Wright, seni nonobjektif memerlukan cara memamerkan yang baru dan radikal seperti lukisan tidak berbingkai dan berkaca, yang diletakkan mengarah penonton dan dibebaskan dalam ruang oleh dinding lengkung. Ia menyebutnya 'sebuah atmosfir' bagi seni dan berargumentasi bahwa galeri konvensional tidak bisa

memperlihatkan kekuatan integrasi total antara lukisan dan lingkungan seperti yang ia pertimbangkan dalam mendesain museum ini. Bangunan museum ini menawarkan ekspresi tentang kesinambungan dan plastisitas dalam karya Wright dan lebih tepatnya tentang kealamian beton cair. Ketika dibuka untuk umum, bangunan ini menciptakan antusiasme yang luar biasa. Namun, para profesional masih berbeda pendapat tentang tepat tidaknya cara pemajangan lukisan dan kepantasan bangunan pada sitenya. Sebagian bahkan mendeskripsikan bangunan sebagai sesuatu yang egois, sebuah serangan bagi seni modern dan kota New York.

Sebagai museum, desain Wright tidak dapat dipisahkan dari cita-cita radikal dalam menciptakan tipe baru bagi 'bangunan suci' untuk seni. Namun, seperti yang tidak pernah diragukan, bahkan oleh orang yang tidak menyetujuinya sejak pembukaan, museum ini secara sosial dianggap sukses. Museum Guggenheim dengan cepat menjadi salah satu atraksi utama bagi wisatawan New York dan menjadi sebuah tempat pertemuan populer bagi penduduknya. Namun begitu, di samping angka-angka yang terdapat di dalamnya, interiornya mempertahankan ketenangan yang luar biasa, sebuah mutu yang tidak tampak lagi dalam banyak museum yang lebih tradisional.

1. Denah Lantai Atas

2. Denah Lantai Dasar
1. Entrance
2. Galeri Utama
3. Ramp
4. Galeri
5. Kantor
6. Halaman untuk Patung

3. Potongan Barat-Timur

Eames House

Charles Eames, 1907–1978, dan Ray Eames, 1912–1989
Los Angeles, California, Amerika Serikat, 1945–1949

Eames House merupakan bangunan paling terkenal di antara bangunan-bangunan yang dikembangkan pada 'Program Rumah Studi Kasus' yang sampai awal tahun 1960-an ini dipimpin oleh Yohanes Entenza, seorang editor majalah *Arts and Architecture* yang paling berpengaruh di California. Ia memberikan tugas pada banyak arsitek muda dan mendukung mereka agar inovatif dalam menggunakan material dan dalam merancang untuk iklim California Selatan. Walaupun Charles Eames seorang arsitek, ia dan istrinya Ray, seorang pelukis, mempunyai reputasi sebagai perancang furnitur. Desain awal untuk rumah mereka telah dimulai tahun 1945 bekerjasama dengan Eero Saarinen. Namun, ketika bahan-bahan untuk membangun tiba pada akhir tahun 1948, Charles Eames mengubah gagasannya secara radikal.

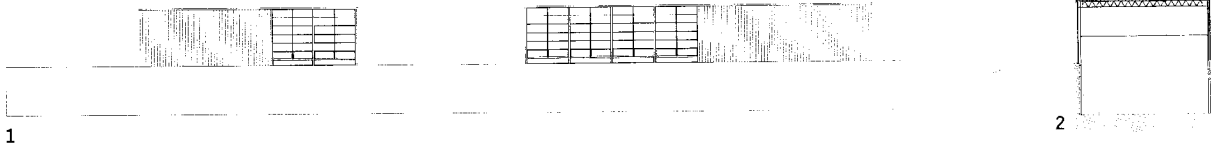
Desain kaca dan baja bagus yang muncul dari improvisasi Eames pada site menggunakan balok *lattice* standar industri dan bagian jendela yang dirakit dengan unit berukuran lebar 2,25 meter dan tinggi 6 meter ($7^1/_2$ x 20 kaki) untuk menciptakan struktur modular. Hunian ini diatur ke dalam dua paviliun dua tingkat di antara dinding penopang berukuran panjang 60 meter (200 kaki) dan layar partisi dari pohon (kayu putih). Paviliun yang lebih besar dengan panjang delapan unit ruang, berisi rumah, dan bagian ini terpisah dari studio berukuran lima unit ruang oleh sebuah halaman. Unit terakhir dibiarkan terbuka pada kedua sisinya untuk membentuk serambi, dan loteng tempat tidur di lantai satu menutup sebagian volume bangunan.

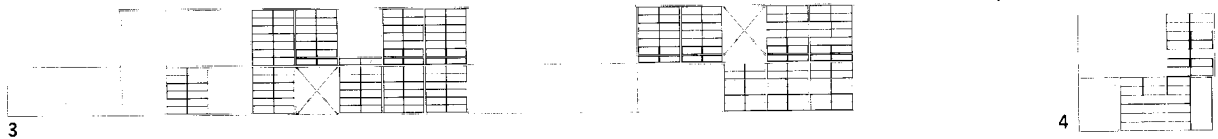
Kedua paviliun dilingkupi oleh bagian jendela dari baja hitam langsing yang dibuat proporsional secara horizontal dan bervariasi dengan campuran kaca berbeda jenis mulai dari bening, tembus cahaya, hingga panel padat. Untuk menghindari pengulangan modul yang berlebihan, blok berwarna putih dan berwarna primer mempunyai ukuran yang berbeda. Dari dalam, bagian bawah langit-langit profil baja memiliki rusuk yang dieksposdan dicat putih seperti balok-balok baja tersebut. Ruang tidur di lantai mezanin dapat dicapai melalui tangga spiral dengan pijakan berlapis kayu dan cahaya dapat dimodifikasi dengan panel dorong mengikuti layar *shoji* dari Jepang. Bagian interiornya menakjubkan karena permainan cahaya bervariasi yang berasal dari kombinasi kaca bening tembus cahaya dan permainan bayangan pohon kayu putih yang jatuh ke lantai atau berkerlip ke seberang panel putih susu tembus cahaya.

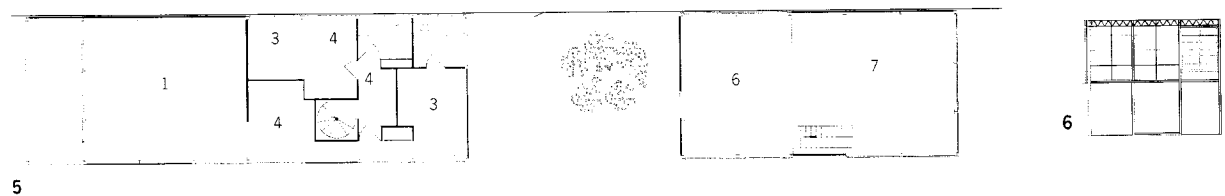
Eames House dapat dipahami, baik secara harafiah maupun metafora, sebagai bingkai untuk kehidupan. Kebanyakan dari keajaibannya terletak pada bagaimana pepohonan, tanaman, furnitur, dekorasi, dan objek-objek yang dibuat secara hati-hati menjadi bagian dari efek keseluruhan material yang kebanyakan diperoleh pada perjalanan Eames. Oleh karena itu, hal-hal dalam desain seperti ini dapat melambangkan gaya hidup California yang baru. Misalnya, bagi temannya yang bernama Peter Smithson, Charles Eames tampak seperti 'orang California alami yang menggunakan sumber daya aslinya dan mengetahui bagaimana cara membuat film, pesawat

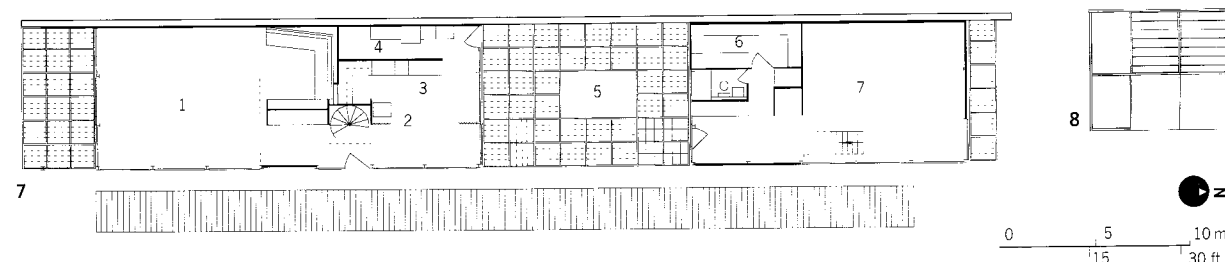
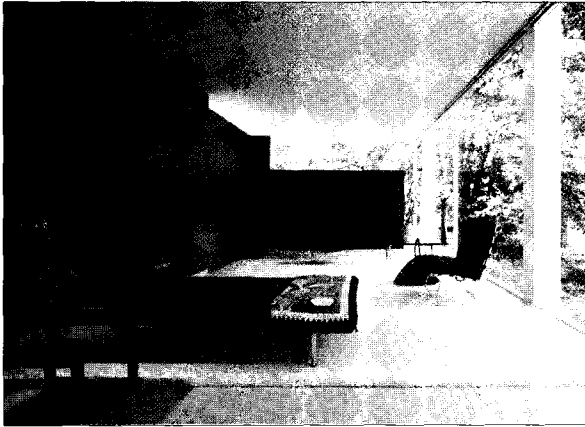
terbang, dan industri periklanan seperti orang yang minum air. Hal tersebut ia lakukan hampir tanpa berpikir'. Untuk majalah seperti *Life* dan *Vogue*, rumah tersebut menawarkan lencana sempurna untuk masyarakat konsumtif. Rumah tersebut juga sering digunakan dalam acara fashion serta fotografi untuk iklan. Bagi para arsitek, rumah tersebut menjadi seperti apa yang dikatakan Entenza, 'usaha untuk menyatakan gagasan dibandingkan dengan pola arsitektur yang tetap'. Hal ini mengagetkan orang di seluruh dunia dan pada pertengahan tahun 1960-an Eames House dinobatkan sebagai salah satu prestasi gemilang arsitektur pascaperang.

1. Tampak Barat

2. Potongan Melalui Ruang Duduk

3. Tampak Timur

4. Tampak Selatan

5. Denah Lantai Satu
1. Bagian Atas Ruang Duduk
2. Kamar Tidur
3. Ruang Berpakaian
4. Hall
5. Kamar Mandi
6. Dek Penyimpanan
7. Bagian Atas Studio

6. Potongan Melalui Studio

7. Denah Lantai Dasar
1. Ruang Keluarga
2. Ruang Makan
3. Dapur
4. Ruang Penunjang
5. Halaman Dalam
6. Ruang Gelap
7. Studio

8. Tampak Utara

Farnsworth House

Mies van der Rohe, 1886-1969
Piano, Illinois, Amerika Serikat, 1945-51

Edith Farnsworth, seorang klien salah satu proyek berpengaruh dari arsitektur pascaperang dunia, adalah seorang ahli penyakit ginjal yang sukses. Dia berjumpa dengan Mies dalam sebuah pesta dan mengutarakan maksudnya untuk membangun rumah akhir pekan, dan Mies langsung menawarkan jasanya. Mereka menjadi teman baik (tetapi mungkin tidak lebih dari itu, tidak seperti asumsi banyak orang), dan dia dengan cepat terpengaruh visi Mies tentang arsitektur *'less is more'*. Site untuk proyek ini cenderung tergenang dan untuk mengatasinya Mies membuat rumah satu lantai tersebut terangkat setinggi 1,5 meter (5 kaki) dengan lantai segi empat dan bidang atap menggantung di antara delapan kolom berpotongan H.

Tangga yang lebar dan dibuat mengambang mengarah pada bidang segi empat yang ketiga menghubungkan tanah dengan bidang-bidang untuk kegiatan serta dibuat mengambang di atas kolom pendek. Sebuah pijakan tangga yang mirip naik ke sebuah teras tertutup pada bagian ujung volume yang penuh kaca. Interiornya merupakan sebuah 'ruangan universal' terbuka (**Crown Hall,** hlm. 108) yang walaupun terbagi-bagi oleh core daerah servis yang berdiri bebas berisi dua kamar mandi, sebuah dapur, dan perapian namun tidak memiliki sekat. Keleluasaan pribadi didapatkan dari tirai-tirai seperti di **Tugendhat House** (hlm. 62), Mies meletakkan furnitur rancangannya dalam bagian-bagian yang sempurna di atas permadani berwarna krem.

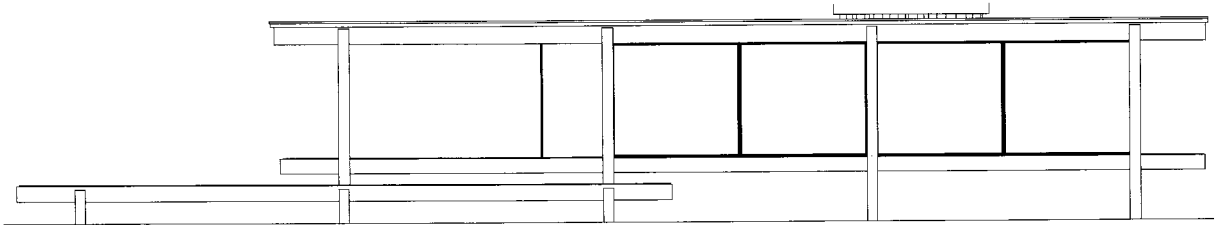
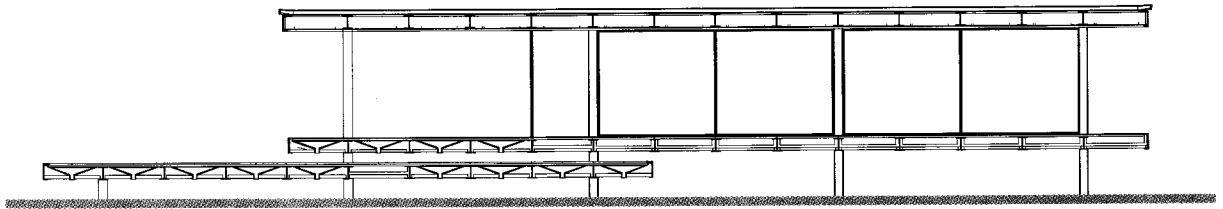
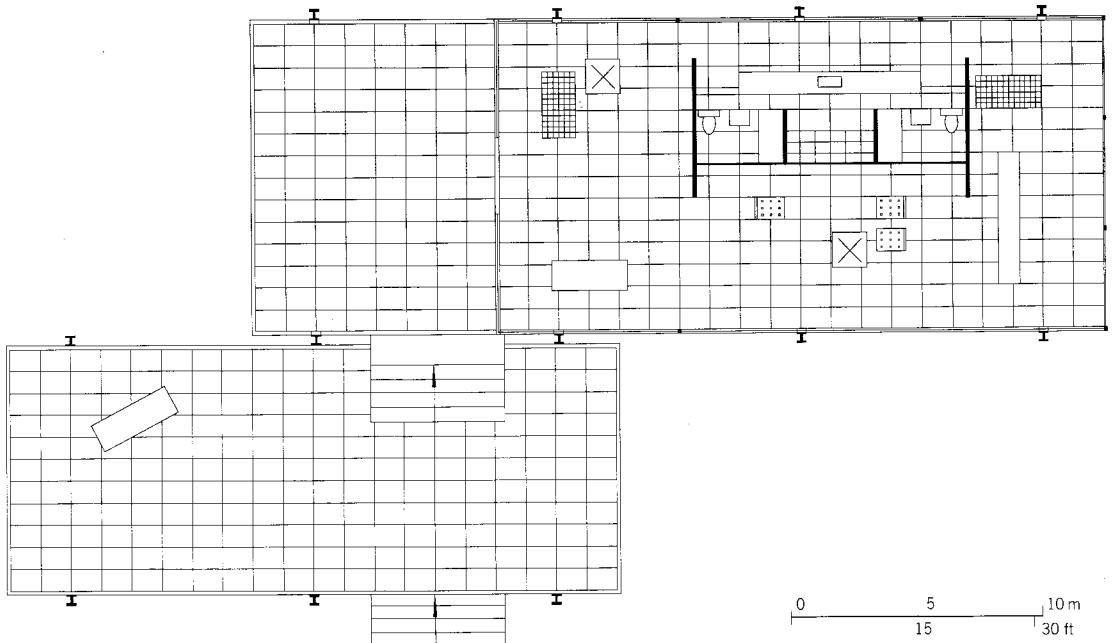
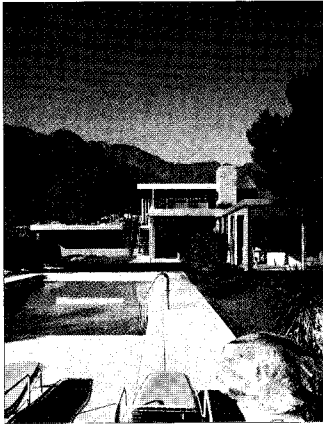
Bahan-bahan yang digunakan untuk rumah ini sangat mewah seperti lantai *travertine*, panel kayu *primavera* pada bagian core, dan sutera Cina dengan sedikit detail dan sangat teliti. Jalan dibuat rata sempurna, berhubungan dengan pembuangan air, dan kolom dilas pada muka balok dengan sisa pengerjaan tangan diamplas hingga sambungan menjadi rata, kemudian baja dicat dengan warna putih. Ketika ditepuk, struktur berbunyi seperti garpu tala, dan melalui bentuk-bentuk minimal yang rapi, rumah ini mendorong kesadaran yang baik akan lingkungan. Salah satu kesenangan di dalam rumah menurut Lord Palumbo, pemilik rumah berikutnya, adalah bangun tidur dan melihat tirai seperti hidup dengan bayangan yang berasal dari dedaunan pohon *lime* di sekitar rumah.

Seperti dalam semua karyanya, struktur yang ideal bagi Mies adalah yang proporsional secara kasat mata, bukan hasil perhitungan. Baik balok maupun kolom memiliki ukuran yang terlalu besar menurut perhitungan struktur konvensional. Hal ini untuk memastikan bidang-bidang berada pada level yang sama, tidak ada yang tidak pas, dan kolom tersebut sesuai dengan ukuran yang dianggap Mies benar secara visual. Menariknya kecenderungan struktur besi tampak terlalu langsing dibandingkan pada abad kesembilanbelas, sebagai suatu argumentasi melawan penerimaan konstruksi metal.

Dalam dunia arsitektur, Farnsworth House secara luas dianggap sebagai ekspresi yang tepat dari denah terbuka dan idealisme Mies tentang *beinahe nichts*, *'almost nothing'*. Namun, Edith Farnsworth menemukan keterbukaan ini menakutkan dan ditambah dengan kenyataan rumah ini tidak sesuai dengan iklim dan biaya pembangunannya berlipat ganda, membuatnya menggugat Mies.

Mies menggugat balik untuk biaya yang belum dibayar, dan akhirnya menang. Namun, rumah ini menjadi fokus kampanye melawan *'self-chosen elite* yang berusaha memberitahu kita apa yang seharusnya dan bagaimana kita seharusnya hidup', sebagaimana dimuat dalam sebuah artikel di majalah *House Beautiful*.

Untuk Mies, rancangan ini juga menandai sebuah titik balik. Farnsworth house tetap menjadi sesuatu yang dinamis dan asimetris yang menjadi karakteristik rancangannya pada tahun 1920-an. Akan tetapi, bila kita melihatnya lagi, kesempurnaan yang dibekukan dan kesimetrisan yang disembunyikan mengarah pada konfigurasi desain neo klasik yang lebih statis, simetris, dan mendasar bagi proyek-proyek Mies berikutnya seperti Crown Hall dan **Seagram Building** (hlm. 120).

1. Tampak Selatan

2. Potongan (Staggered)

3. Denah

Kaufmann Desert House

Richard Neutra, 1892–1970
Palm Springs, California, Amerika Serikat, 1946

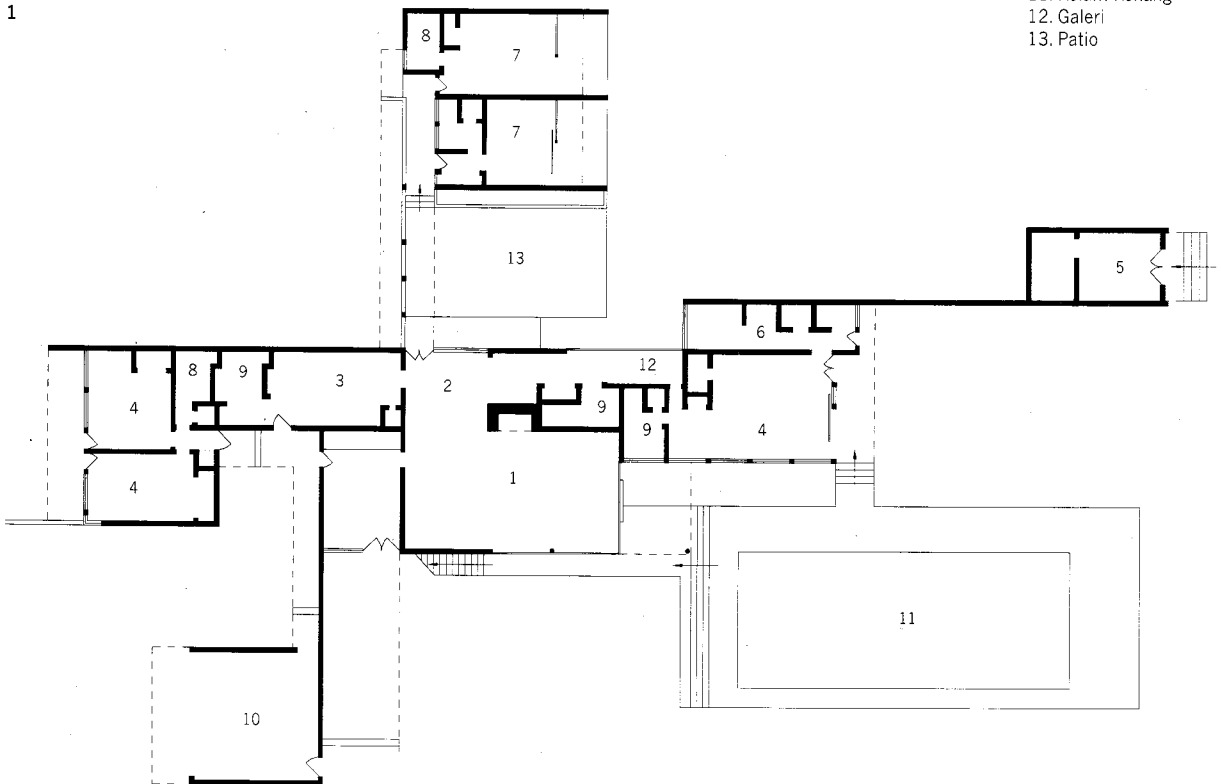
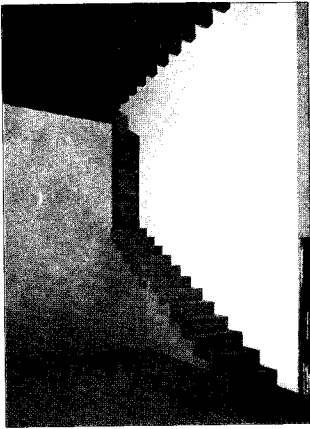
Sebagai klien Frank Lloyd Wright untuk **Fallingwater** (hlm. 80), Edgar Kaufmann terkenal sebagai seorang pendukung arsitektur. Putranya yang bernama Edgar Jr. melaksanakan studi di Taliesin Fellowship milik Wright sehingga dapat dimengerti jika sang ayah mempekerjakan Wright kembali ketika hendak membangun sebuah rumah musim dingin di Palm Spring, California. Namun, karena Edgar Kaufmann lebih menyukai sesuatu yang terasa ringan, ia akhirnya memilih Neutra dan ia dijamin mendapat bangunan klasik abad keduapuluh.

Walaupun sekarang rumah ini membentuk bagian pinggiran kota yang berkembang, Desert House pada awalnya hanya sebuah hunian terisolasi di atas site berukuran 60x90 meter (200x300 kaki) yang menghadap pemandangan indah melingkupi padang pasir dan pegunungan. Pintu masuk utama terletak di sebelah selatan, dan dari situ terdapat jalan setapak yang melewati *carport* menuju ruang duduk dan ruang makan yang diatur mengelilingi sebuah perapian utama. Bagian pelayan ditempatkan pada sisi barat dan kamar tamu terletak di utara, di seberang patio tertutup (yang kemudian ditimbun). Ruang tidur utama terletak di timur, di belakang ruang duduk dan mendapat pemandangan ke arah kolam. Rumah tersebut terasa ringan dan banyak udara masuk. Kesan berat yang berasal dari dinding batu diperindah oleh area besar berkaca. Desain tersebut juga merupakan model mutakhir, bahkan dengan standar saat ini, desain penuh pertimbangan sadar energi dan sadar lingkungan seperti teritisan atap, hiasan pada jendela yang dapat disetel, serta kombinasi sistem penghangat dan penyejuk di bawah lantai untuk menyediakan kendali terhadap iklim yang menyeluruh dan normal.

Denah berbentuk silang yang diatur di sekitar perapian sebagai pusat mungkin mirip dengan rancangan awal Wright untuk rumah-rumah Prairie. Selain itu juga mirip dengan Wingspread House untuk keluarga Johnson yang dekat dengan kantor pusat mereka di Racine (**Johnson Wax Administration Building,** hlm. 84). Namun, sikap terhadap site yang ada pada rumah rancangan Neutra sangat berbeda dan bertujuan sebagai kritik terhadap Wright. Neutra berargumen bahwa teknologi modem 'memungkinkan arsitek memperluas daerah hunian di dunia' dengan menggunakan prafabrikasi dan pengaturan suhu, dan karenanya *desert house* "tidak bisa... 'berakar' pada tanah maupun 'tumbuh dari tanah' "... Hal tersebut sesungguhnya menjadi artefak, sebuah konstruksi yang komponen-komponennya diangkut dari berbagai tempat yang jauh ke tengah-tengah 'gurun yang tidak datar'. Tidak seperti Wright, pemilik rancangan mirip tempat perkemahan di gurun, Taliesih West, membingkai bangunan dengan dinding rendah yang tampak seperti memeluk tanah dengan warna dan tekstur yang dihitung untuk menyesuaikan diri dengan bebatuan sekitar. Neutra lebih menyukai arsitektur abstrak dari bidang yang membuat permukaan yang memantulkan cahaya tampak mengambang. Dirancang untuk menyajikan kekontrasan pada lingkungan yang kaya akan tekstur, bidang-bidang tersebut membantu "membuat batu menjadi lebih seperti batu", seperti yang dikatakan Neutra.

Di sekitar rumah itu Neutra menciptakan sebuah kebun 'alami' dari batu karang setempat dan pohon kaktus. Bagian ini bahkan terbukti lebih berpengaruh dibanding bangunan itu sendiri, menggunakan gagasan yang dipromosikan majalah-majalah sekitar tahun 1950-an tentang pendekatan baru untuk desain domestik yang sesuai dengan iklim dan tanah California. Namun, hal itu bukanlah sebuah solusi 'berkelanjutan' yang radikal. Hal ini terjadi karena di California Selatan sebelum terjadi kecemasan akan kekurangan air mulai mengubah sikap masyarakat, tanaman asli dikombinasikan dengan oasis hijau dari halaman rumput terawat di sekitar kolam renang besar berbentuk segi-empat. Bagaimanapun juga, visi Neutra sesuai dengan visi para arsitek generasi baru yang membantu mendefinisikan gaya hidup California bagian selatan.

1. Denah Lantai Dasar
1. Ruang Duduk
2. Ruang Makan
3. Dapur
4. Ruang Tidur
5. Ruang Utilitas
6. Ruang Pakaian
7. Kamar Tidur Tamu
8. Kamar Mandi
9. Gudang
10. Shelter Untuk Mobil
11. Kolam Renang
12. Galeri
13. Patio

1

0 5 10 m
15 30 ft

Rumah dan Studio Barragán

Luis Barragán, 1902–1987
Mexico City, Meksiko, 1947–1948

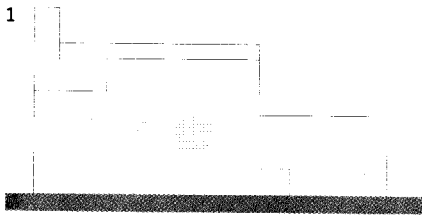
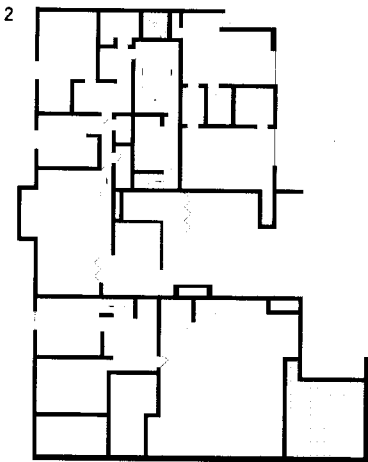
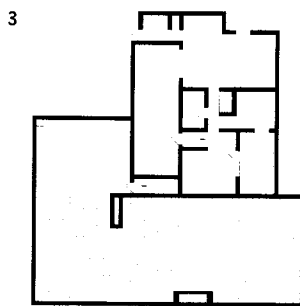
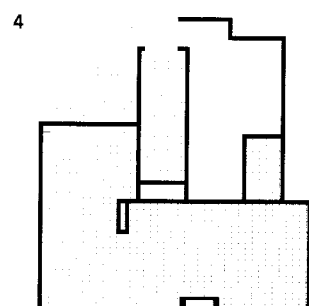
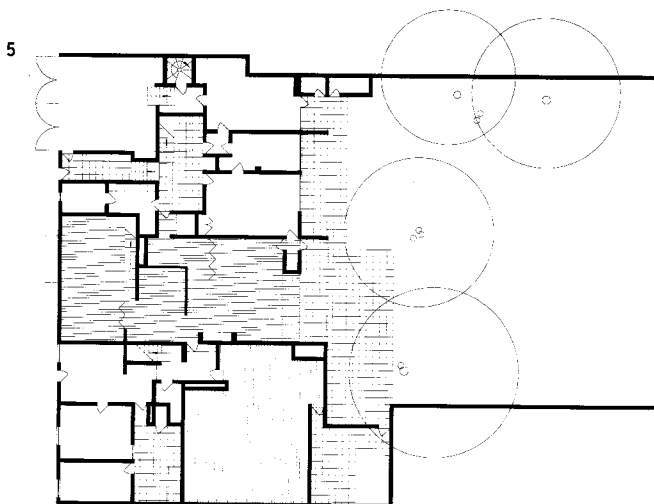
Lahir di Guadalajara pada tahun 1902, Luis Barragán memiliki latar belakang pendidikan sebagai insinyur sebelum bekerja sebagai arsitek. Ia bepergian ke Eropa pada tahun 1931–1932 dan bertemu Le Corbusier, kemudian kembali ke rumah dengan tujuan mengikuti arsitektur modern. Ia mendirikan sebuah kantor di Mexico City, tetapi hanya delapan tahun setelah berpraktik sebagai arsitek dan menyelesaikan sekitar 30 proyek berciri International Style, ia mengundurkan diri dari praktik komersial. Ia kemudian mengerjakan proyek perumahan besar dan dengan mantap mengembangkan satu rangkaian taman-taman dengan dinding-dinding yang saling berhubungan serta satu atau dua rumah. Hasil penjualan rumah tersebut memungkinkan ia untuk membangun rumah sendiri.

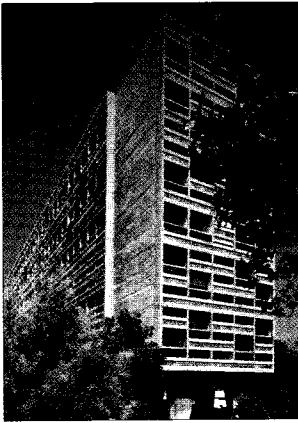
Dari luar rumah dan Studio Barragán tampak biasa saja dan tidak spesial, suatu kehadiran tanpa nama di suatu lingkungan sederhana. Namun di dalam suasananya unik. Hal tersebut merujuk pada periode Kolonial Spanyol, terlebih karena warna yang hidup dari arsitektur tradisional Meksiko dan kejelasan geometris mengacu pada International Style. Akan tetapi, sintesis rancangannya berasal dari keunikan Barragán sendiri, yaitu rumahnya merupakan komposisi ruang-ruang. Walaupun seluruh gaya bangunan tidak saling berhubungan, barangkali perbandingan terdekat terdapat pada *Raumplan* **Müller House** (hlm. 70) rancangan Adolf Loos. Dindingnya dibingkai dan diisi oleh blok beton yang kebanyakan diplester kasar dan diberi warna indah, dengan tekstur dan intensitas mereka diperkuat oleh pencahayaan tidak langsung. Satu-satunya material lain yang terlihat adalah balok dari pohon cemara, papan lantai yang luas, dan paving serta tangga dari batu vulkanis.

Ruang duduknya menghadap taman utama dengan dinding yang tertutup pohon rambat seperti suatu irisan alam liar. Kita melihat kebun melalui kaca yang terbagi oleh kerangka vertikal tipis yang bersilangan, suasana religius yang disengaja, menambah kesan mistis pada batas antara interior dan kebun. Barragán tidak menempatkan objek apa pun dalam kebun dan tidak pernah masuk ke dalamnya, membiarkan proses pertumbuhan serta pembusukan alami mengendalikannya secara bebas.

Dari hall masuk, terdapat sebuah tangga granit yang ditopang dinding kuning yang berhubungan dengan kamar-kamar tidur. Pada lantai bagian atas terdapat sebuah tangga kecil yang mengarah ke taman di atas atap. Barragán mendirikan dindingnya pada tahun 1954, enam tahun setelah mendiami rumah tersebut sehingga abstraksi ini hampir seperti dunia surealisme yang sekarang hanya membuka ke langit. Gagasan ini jelas mengambil dari Le Corbusier. Dinding ruangan diberi warna mulai dari krem dan terracotta, merah tua dan ungu. dengan ketinggian yang bervariasi dan diselingi oleh blok tinggi berlapis semen biasa. Dalam cahaya yang tidak terlalu terang dibandingkan dengan cahaya di Meksiko, hal-hal tersebut di atas tidak lazim dan warna-warnanya masih tampak terlalu mencolok di dalam foto.

Seperti **Koshino House** karya Tadao Ando yang muncul kemudian (hlm. 188), rumah Barragán dirancang sebagai pertahanan melawan dunia yang sibuk dan tidak dapat diramalkan. Barragán mengatakan bahwa 'dinding rumah

menciptakan kesunyian', dan ia dapat menghadapi kehidupan dengan bernaung di dalamnya. Barragán yang menganut ajaran Katolik, percaya akan kekuatan keindahan yang membebaskan dan menganggap penerimaan terhadap kesunyian sebagai tanggapan atas kondisi manusia. Rumahnya juga merupakan demonstrasi idenya tentang waktu, yaitu tentang kemewahan 'menghabiskan' waktu dengan merenung; tentang ide permukaan yang memperlihatkan lintasannya melalui perkembangan patina—sebuah antitesis dari pristine, ide Era Mesin yang mengakhiri International Style yang diharapkan tidak berubah dan abadi; dan akhirnya ide tentang kemampuan rumah tersebut untuk berubah seiring waktu untuk menjawab kebutuhan dan idenya. Sebagai contoh, salib pembebasan pada jendela ruang duduk adalah intervensi terakhirnya, bentuknya yang abadi diatur berlawanan dengan kebun yang selalu berubah yang dulu ia serahkan pada nasib. Sebagai benteng melawan hiruk-pikuk kehidupan modern, rumah Barragán lebih mirip kehidupan yang kita jalani dibanding desain konvensional. Setengah abad kemudian, rumah tersebut masih tetap menjadi kritik yang kuat akan ide tempat tinggal sebagai sebuah produk industri atau karya seni yang beku.

1. Tampak Barat

2. Denah Lantai Satu

3. Denah Lantai Dua

4. Denah Lantai Tiga

5. Denah Lantai Dasar

Unité d'Habitation

Le Corbusier, 1887–1965
Marseilles, Prancis, 1947–1952

Unité di Marseilles yang dipromosikan sebagai tanggapan atas rekonstruksi setelah perang merupakan visi Le Corbusier terbesar tentang sebuah 'mesin untuk tinggal'. Ia menyebutnya 'kota taman vertikal', yaitu kumpulan rumah pribadi yang dibuat untuk memiliki akses langsung ke alam yang menyehatkan. Unité secara tegas bukanlah sebuah blok apartemen konvensional dan konsep huniannya pada dasarnya secara menyeluruh masih tradisional. Ia percaya rumah tetap harus memiliki pusat yang mengelilingi 'perapian' sebagai tempat keluarga makan bersama, walaupun ia menganggap 'api' modern yaitu melalui pipa atau kabel cukup bisa diterima.

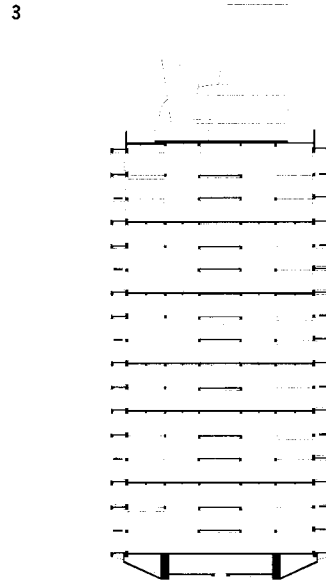
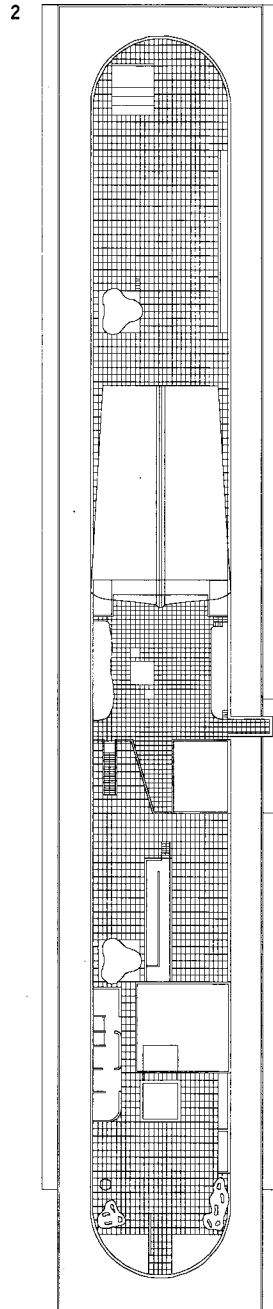
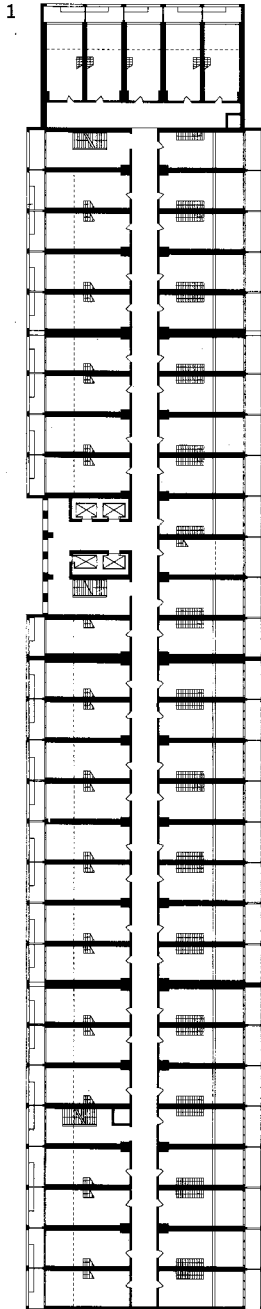
Karena tidak ada pembantu, ia mengatakan 'ruang duduk seharusnya menjadi dapur dan dapur menjadi ruang duduk'. Pernyataan ditulis dengan huruf miring sebagai penekanan dalam buku tentang proyek yang ia terbitkan pada tahun 1953, dan ia percaya bahwa tradisi lama ini penting untuk 'direhabilitasi agar keluarga modern tidak hancur'. Ia beranggapan bahwa kunci untuk mencegah pecahnya keluarga terletak pada perencanaan rumah yang efisien dan rumah yang dapat melayani. Di sini privasi harus dapat dipastikan dengan cara mengisolasikannya dari tetangga yang ribut dan fasilitas pendukung letaknya harus berdekatan. Unité ini dirancang sebagai suatu kerangka struktural mandiri yang unit-unit individunya bisa dimasukkan. Pada prinsipnya, kerangka struktur ini diproduksi secara massal dengan prototipe rangka bajanya dikembangkan oleh Jean Prouve, sedangkan dalam praktiknya metode-metode tradisional *on-site* juga diadopsi.

Unit-unit berlantai dua saling terkait dalam pembagian potongan yang inovatif, memberi tiap-tiap keluarga tampak depan dan balkon pribadi pada kedua sisi bangunan serta memungkinkan adanya satu koridor luas. Le Corbusier menyebutnya sebuah 'jalan di bagian dalam' untuk melayani tiga tingkat. Ruang duduk dengan ketinggian ganda membuka ke dapur, yang terletak di bawah atau pada lantai mezanin. Orang tua mempunyai kamar mandi sendiri, anak-anak memiliki pancuran mereka sendiri, dan cahaya sampai ke dalam ruangan melalui kaca selebar dinding yang dilindungi dengan *sun-screen* atau *brise-soleil* agar tidak terlalu panas.

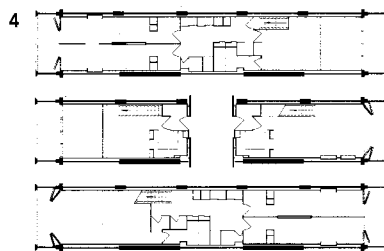
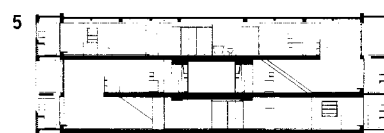
Dalam bangunan ini terdapat 23 variasi unit dasar dan blok 18 lantai berisi 337 apartemen. Terdapat kolam renang tertutup di atas atap dan gymnasium terbuka serta *running track*. Dua lantai di bagian bawah terdapat sebuah ruang untuk anak-anak dan tempat penitipan bayi, dan setengah dari lantai ketujuh dan kedelapan merupakan tempat untuk fasilitas komunal lainnya, seperti koperasi, toko-toko kecil, rumah makan, dan hotel.

Penghuni yang pertama tinggal lebih sering keluar bila ingin berbelanja dan berekreasi sehingga jalan internal untuk komersial dan hunian menjadi sepi. Secara perlahan-lahan Unité dianggap sebagai tempat yang diinginkan untuk tinggal bagi para profesional kelas menengah. Hotel dan toko sekarang sudah berhasil melayani pangsa pasar di hunian tersebut. Unité tidak berhasil berperan sebagai bagian dari ide yang lebih besar tentang restrukturisasi radikal sebuah kota besar modern. Namun, sebagai ekspresi dari apa yang dikatakan Le Corbusier

sebagai 'kegembiraan penting' dari *soleil, espace et verdure* (matahari, ruang, dan tumbuh-tumbuhan) hampir-hampir tidak ada yang dapat menyainginya. Bagi Le Corbusier, taman di atas atap bisa menawarkan pengalaman 'ruang yang tidak dapat didefinisikan', dan dalam Œuvre Compléte ia membuat sebuah model dari atap Unité yang seperti pahatan menandingi foto Pegunungan Alpen. Ini merupakan sebuah konfrontasi dengan alam, mengarahkan dan berani, yang akan menjadi tema rancangan berikutnya.

Secara estetika, Unité juga menandai suatu perpecahan radikal. Bidang-bidang abstrak, permukaan halus, dan kolom-kolom langsing gaya purisme Le Corbusier diganti dengan bentuk-bentuk yang kuat, *sculptural* dan kekasaran beton mentah ditabrakkan dengan daun jendela dari papan kayu. Ia menyebutnya *'new' béton brut* atau material beton 'baru' dan hal tersebut dipakai oleh generasi arsitek lebih muda yang memelopori gaya baru yang kuat yang disebut seorang Kritikus Inggris Reyner Banham sebagai 'Brutalisme Baru'.

1. Denah Tipikal Lantai

2. Denah Atap

3. Potongan

4. Denah Tipikal Unit

5. Potongan Tipikal Unit

Säynätsalo Town Hall

Alvar Aalto, 1898–1976
Säynätsalo, Finlandia, 1949–1952

Terletak di sebuah pulau kecil di Danau Pajanne dekat Jyvaskyla, Finlandia, daerah Säynätsalo didominasi oleh pabrik kayu milik Enso-Gutzeit, orang yang membuat rencana untuk kota perusahaan pada tahun 1944. Lima tahun kemudian, proposal balai kotanya terpilih setelah mengikuti tahap kompetisi. Desain bangunan ini berakar pada kecintaan Aalto akan Italia. Ia menganggap negara-kota pada masa awal Renaissance sebagai sesuatu yang ideal dan memandang tugas ini sebagai suatu kesempatan untuk menyatakan sebuah visi tentang 'kehidupan yang baik' untuk bangsa Finlandia yang baru merdeka. Denah halaman dalam dapat dilihat sebagai perkembangan langsung dari **Villa Mairea** (hlm. 88), tetapi sebagai pengganti rumah pertanian Finlandia, Aalto mengambil bukaan pada courtyard seperti di Italia sebagai inspirasi. Massa bangunan dan pemilihan batu bata lokal merupakan pilihan tidak biasa untuk gedung pemerintah di Finlandia. Hal ini juga mencerminkan kegemarannya akan bangunan vernakuler Italia, dan studi awal Aalto untuk bangunan ini mengingatkan kita pada sketsa San Gimignano tahun 1920-an.

Untuk menciptakan komposisi indah dengan jumlah dan variasi hunian yang sederhana, Aalto memilih mengekspresikan ruangan yang berbeda fungsi. Hal ini dapat kita lihat pada rancangan yang berani pada ruang sidang, dengan ketinggian, bentuk kubus, dan atap kupu-kupunya yang unik menandakan statusnya sebagai bangunan umum, juga tangga-tangga yang indah pada denahnya, yang terlihat dari tampak barat sebagai penanda unit-unit individu. Pintu masuk utama dan ruangan untuk umum diangkat satu lantai lebih tinggi dari sekitarnya dan dapat kita capai baik melalui tangga batu yang tampak formal ataupun tangga rumput kayu yang juga dimaksudkan sebagai tempat berkumpul informal. Pada kenyataannya, tangga yang terakhir jarang digunakan, tetapi arti simbolisnya sangat penting sebagai ekspresi keseimbangan antara 'alam' dan 'budaya' yang menandai karya Aalto yang telah matang. Begitu pula, bank dan toko-toko yang terletak di bawah ruang sidang dan perpustakaan tidak berfungsi dan kini digunakan untuk kepentingan dewan.

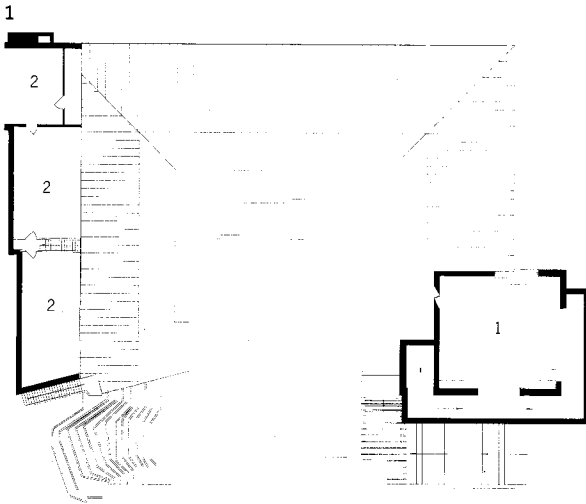
Courtyard yang dianggap sebagai peleburan antara halaman dan *piazza,* pada awalnya mempunyai area cukup luas dari material batu bata dan ubin, serta terdapat rumput, kolam segi empat, dan air mancur. Jalan setapak menjadi penting untuk membantu menyatukan bangunan dan tanah, tetapi secara berangsur-angsur ditutupi oleh rumput sehingga sangat memperlemah efek yang diharapkan tersebut. Portico terbuka sebenarnya tidak praktis di Finlandia dan untuk menggantikannya Aalto merancang koridor satu arah yang dipasangi kaca. Untuk menimbulkan perasaan terbuka, penggunaan batu bata diteruskan ke dalam interior, yaitu pada dinding koridor. Penggunaan batu bata ini membentuk sebuah garis dari jalan setapak tersebut dan menciptakan bangku taman menerus yang mengingatkan kita pada bangku di sekitar *palazzi* di Italia, yang ternyata juga tempat meletakkan radiator. Kesan keras yang berasal dari material tampak kontras jika dibandingkan dengan pegangan pintu yang indah yang dibuat khusus dengan

membungkus tali kulit di sekitar bingkai perunggu yang melengkung.

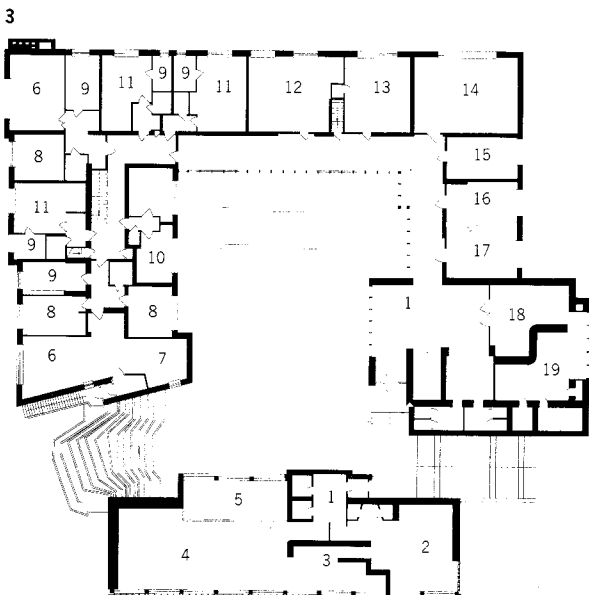
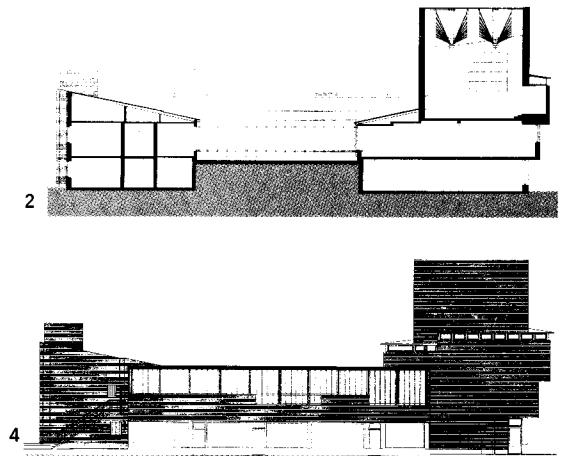
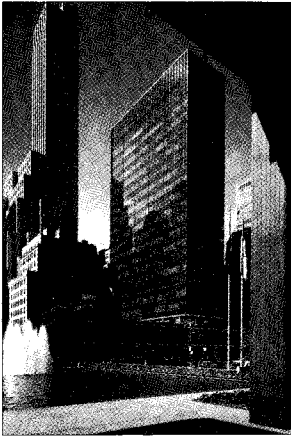
Ruang tunggu juga menggunakan material batu bata dan permukaan ini membungkus ruangan, termasuk di sekitar ruang sidang yang berada di antara dinding-dinding bata dan membentuk tangga yang hampir seperti gua. Saat mencapai ruang sidang, batu bata ini digantikan oleh kayu yang dilapis dengan halus dan sinar matahari yang jatuh ke dalam diperlembut oleh layar kayu yang idenya berasal dari Jepang. Ruang sidang yang tinggi dan gelap ini dibuat sangat sesuai untuk mata dan telinga. Ruangan ditandai oleh dua tiang penopang kayu unik seperti kipas, yang menurut Aalto secara praktis berfungsi sebagai cara untuk memudahkan ventilasi dari ruang atap. Tujuan yang tidak disebutkan adalah untuk menghargai ruang seremonial dan menyediakan puncak yang sesuai dengan komposisi, yang meninggi pada masa bangunan di bagian ini.

Seperti halnya **Maisons Jaoul** (hlm. 110) rancangan Le Corbusier, Balai Kota Säynätsalo Hall memperlihatkan bahwa batu bata dapat diterima sebagai material modern. Visi Aalto tentang tempat bagi demokrasi lokal menandai penolakannya akan idealisme sebelum perang tentang ruang yang berkesinambungan dan universal. Sebagai gantinya, ia mendukung arsitektur yang berakar pada tempat dan budaya tertentu.

1

3

1. Denah Lantai Ruang Dewan
1. Ruang Dewan
2. Ruang Penyimpanan Bawah Atap

2. Potongan

3. Denah Lantai Courtyard
1. Hall Daerah Masuk
2. Perpustakaan Anak
3. Meja Pustakawan
4. Perpustakaan Dewasa
5. Ruang Baca Untuk Koran dan Majalah
6. Ruang Duduk
7. Ruang Belajar
8. Kamar Tidur
9. Dapur
10. Kamar Tamu
11. Apartemen Satu Ruangan
12. Ruang Kopi untuk Staf
13. Kantor Kesejahteraan
14. Ruang Pemerintah Lokal/ Ruang Rapat Dewan
15. Kantor Pajak Pemerintah Kota
16. Kantor Bendahara Pemerintah Kota
17. Kantor Kepala Pemerintah Kota
18. Kantor Dewan (Informasi)
19. Kamar Mantel

4. Tampak Barat Daya

Lever House

Gordon Bunshaft, 1909–1990, Biro Skidmore, Owings & Merrill
New York City, New York, Amerika Serikat, 1950–1952

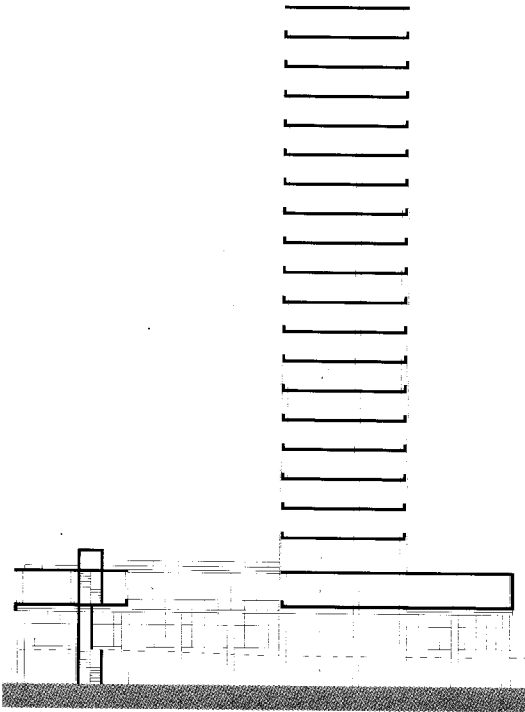
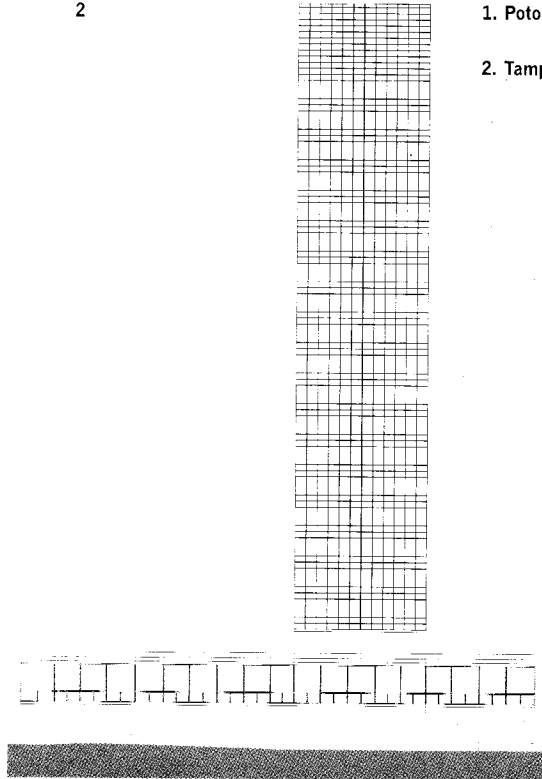
Biro arsitek Skidmore, Owings dan Merrill (SOM) yang didirikan di Chicago pada tahun 1936 oleh Louis Skidmore dan Nathaniel Owings, memelopori prinsip kerja sama kelompok dan memperkenalkan banyak gagasan dari metode bisnis Amerika yang akan mengubah bentuk praktik arsitektur. Biro ini menjadi perusahaan arsitek terbesar di dunia dan orang penting dari perkembangan yang sangat pesat ini adalah Gordon Bunshaft, yang bergabung dengan biro sebagai rekanan yang bertanggung jawab atas desain pada tahun 1945. Proyek tunggal yang paling berpengaruh rancangan Bunshaft adalah Lever House di New York Park Avenue, pada lokasi yang berseberangan secara diagonal dengan tempat Mies van der Rohe membangun **Seagram Building** (hlm. 120) di kemudian harinya.

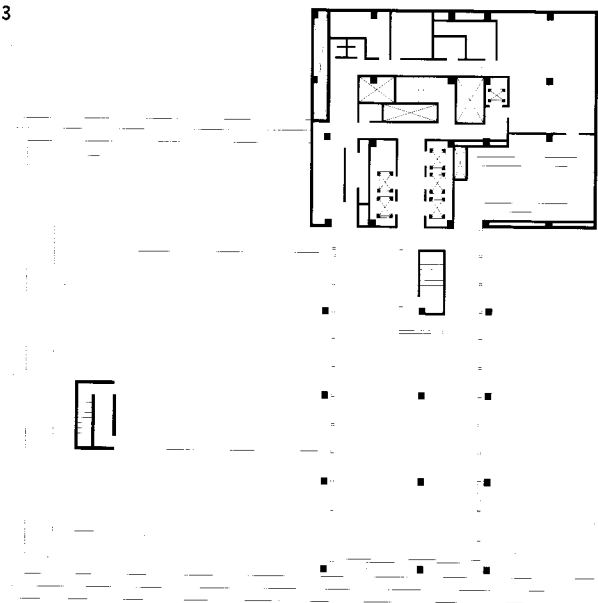
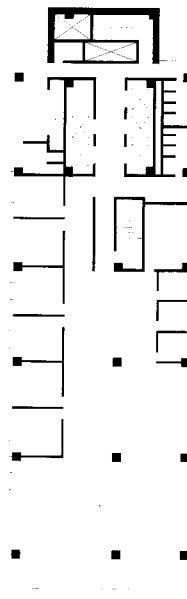
Lever House terdiri dari dua bagian yaitu sebuah menara kantor setinggi 21 lantai dan podium setinggi dua lantai yang berdiri di atas deretan kolom yang memiliki penutup taman atap. Podiumnya berbentuk donat segi empat yang merupakan ruang-ruang kantor yang disusun mengelilingi taman terbuka. Podium dan ruangan yang terletak di bawah kelompok hunian sempit yang terangkat menjadi ruang publik terbuka yang terlindung sekaligus menjadi halaman yang tenang dan tepat untuk kantor pusat perusahaan. Walaupun kolom yang menopang menara harus menembus podium, secara visual mereka tampak keluar dari taman-atap seperti lantai dasar yang terangkat. Seperti menara hunian yang dibuat Mies van der Rohe di 860-880 Lake Shore Drive, Chicago, kemudian pada Seagram Building, kolom pada dasar menara sengaja diekspos dengan kaca di daerah lobi berada di belakang mereka. Sebuah cafetaria dan restoran juga terdapat pada level ini.

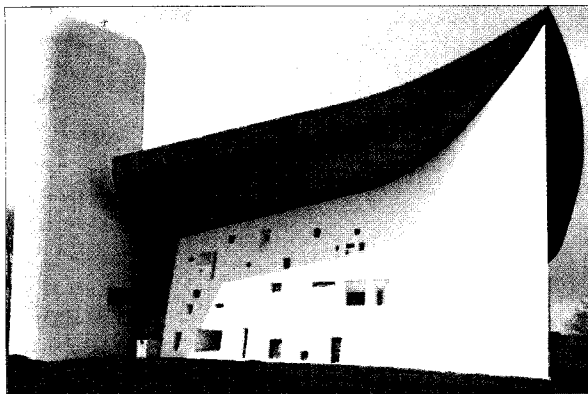
Dengan meletakkan rangka baja struktural menara sedikit di belakang garis luar bangunan, seluruh bagian luar dapat dibungkus oleh *curtain wall* kaca. Panel-panel kaca transparan dan *spandrel* buram diwarnai hijau untuk mengurangi beban proses pengaturan udara akibat panas matahari. Panel-penel yang menjadi tanda di permukaan lantai ini menyembunyikan pengaturan bagian dalam bangunan secara efektif, memelihara kesatuan visual, dan secara jelas 'menyatukan' sekaligus memberikan fleksibilitas yang tinggi dalam pembagian lantai. Ruang untuk tanaman setinggi dua lantai yang memahkotai bangunan dibedakan dengan cerdiknya oleh perubahan pola kaca. Dalam kaitannya dengan jalan setapak yang relatif kecil dalam menara, core servis diletakkan pada salah satu bagian akhir lantai, bukan di tengah-tengah, dengan pintu darurat tambahan untuk memenuhi peraturan bangunan.

Konfigurasi menara dan podium serta dinding penutup ringan yang diterapkan pada Lever House menyebar ke seluruh penjuru dunia. Dengan cepat bangunan seperti itu melambangkan kekurangan arsitektur perusahaan internasional, yaitu tidak mempertimbangkan iklim lokal serta tidak memikirkan budaya. Namun, ini tidak mengurangi prestasi Bunshaft. Bentuk menara dan podium sebagian merupakan turunan dari **Swiss Pavilion** oleh Le Corbusier (hlm. 72) dan pada bangunan PSFS di Philadelphia rancangan Howe dan Lescaze, tetapi sebagai

suatu strategi kota, Lever House merupakan hal baru. Begitu pula, perasaan ringan dan dematerialisasi yang dicapai oleh Bunshaft—yang ternyata lebih mengejutkan orang dibandingkan bangunan pencakar langit New York yang tampak berat dengan bahan batu—merupakan pencapaian sebuah abad—mimpi lama tentang arsitektur kaca untuk zaman baru, hasil yang didapat dari kombinasi kerangka vertikal kaca jendela yang langsing, yang tampak tidak lebih dari garis eksternal, dan permukaan yang memantulkan cahaya dari kaca semireflektif.

1

2

1. Potongan

2. Tampak Barat

3. Denah Lantai Tiga

4. Denah Tipikal Lantai Kantor

Kapel Notre-Dame-du-Haut

Le Corbusier, 1887–1965
Ronchamp, Prancis, 1950–1954

Setelah Perang Dunia II, pencarian nilai-nilai universal dalam rancangan Le Corbusier secara tidak terduga berubah. Mesin tidak dapat lagi memberikan metafora yang sesuai dan geometri 'rasional' serta finishing yang halus seperti pada tahun 1920-an, berganti menjadi bentuk Skulpture kasar serta merefleksikan antusiasme dan ketertarikannya akan arsitektur zaman dahulu. Perubahan ini tampak nyata dalam 'type solutions' yang terkenal pada **Unité d'Habitation** di Marseilles (hlm. 100). Dan dengan penyelesaian kapel para ziarah pada puncak bukit di luar desa Ronchamp di sebelah tenggara Prancis, semua jejak modernitas abad mesin telah hilang.

Proyek ini berawal dari penghancuran sebuah kapel tua, kemudian puing-puing bangunan lamanya disatukan juga pada bangunan baru. Di sini sebuah sketsa tentang dinding tebal dan melengkung menjadi catatan tentang 'bagaimana cara membangun dinding tegak dari puing bebatuan'. Namun, pertimbangan praktis hampir-hampir tidak dapat menjelaskan bentuk yang dipakai Le Corbusier. Ia mendeskripsikan dinding melengkung dan miring dengan mengubah cekung-cembung sebagai bentuk 'akustik arsitektur', suatu tanggapan dari 'tekanan' pegunungan Vosges. Alasan lain adalah kebutuhan untuk melindungi sekelompok kecil peziarah di dalamnya serta sebagai tempat berkumpul di bagian luarnya, yaitu pada hari suci ketika misa kudus dirayakan pada altar yang terletak di bawah atap bagian timur.

Meskipun tampilan bangunan berkebalikan dengan gaya Le Corbusier sebelumnya, bangunan tetap terbuat dari rangka beton yang memungkinkan terbentuknya atap melengkung yang menurutnya ini diilhami oleh kerang kepiting. Untuk membuat atap mengapung di atas dinding, Le Corbusier membiarkan celah pada sinar matahari untuk menyinari bagian antara dinding dan langit-langit. Secara formal, komposisi bangunan ditopang oleh tiga menara berselubung yang menghadap ke arah yang berbeda dan menarik cahaya jatuh secara misterius dari atas. Pencahayaan bagian atas Canopus pada Vila Hadrian yang sketsanya dibuat pada tahun 1910, tampak menjadi inspirasinya. Bangunan dibuat mengikuti keadaan site dengan membuat lantai mengikuti kemiringan alami tanah yang menurun ke arah altar.

Dinding masif yang menghadap ke selatan merupakan sumber utama masuknya cahaya. Cahaya tersebut masuk melalui bukaan miring yang berasal dari berbagai variasi ukuran dan bentuk. Bukaan itu mengikuti logika yang tak terduga seperti *punch cards* yang dulu pernah digunakan untuk memprogram komputer. Pengaturannya berubah karena beberapa pengulangan, dan dimensinya dikoordinasikan melalui sistem proporsi Le Corbusier, yaitu Modulor. Beberapa bukaan diberi kaca berwarna, dilukis tangan oleh Le Corbusier dengan gambar-gambar religius dan alami.

Le Corbusier mendeskripsikan kapel tersebut sebagai 'sebuah pelayaran konsentrasi dan meditasi intensif'. Walaupun ia belum pernah 'mengalami mukjizat keimanan', apa yang dikatakannya cukup menyesuaikan diri dengan liturgi dan kepercayaan Katolik dan memuaskan para penganut agama Kristen. Di samping hal tersebut, arsitektur kapel juga secara jelas mempunyai kualitas

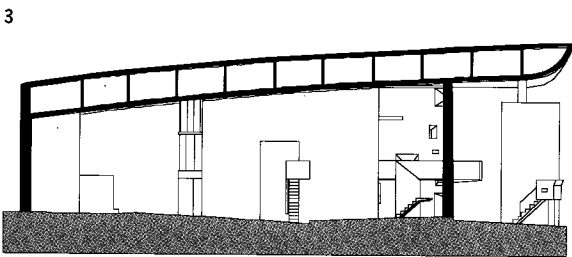
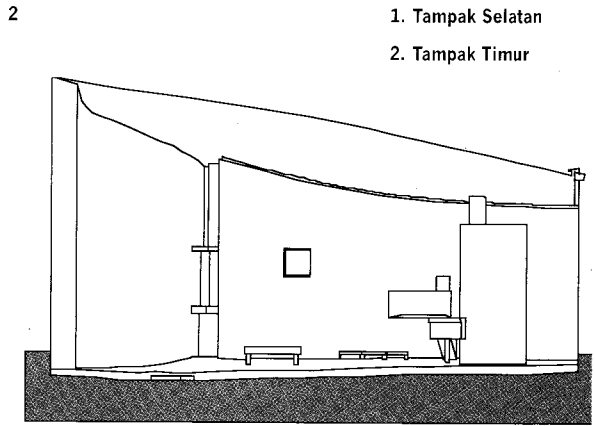
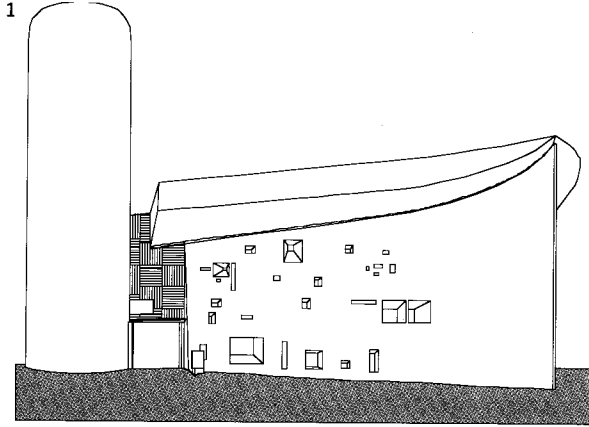
kaum pagan. Prototipe alaminya adalah gua dengan batu-batu Neolitik yang berdiri dan struktur vernakuler berulang yang kemungkinan merupakan sumber inspirasinya. Sumber inspirasi lain adalah cara membuat lubang secara acak seperti pada hunian dari tanah liat di Afrika Utara. Apa pun sumbernya, sintesis dari hal-hal tersebut berasal dari karya seorang ahli arsitek yang baginya alam merupakan stimulus yang tepercaya.

Setelah selesai dibangun tahun 1954, Ronchamp mengagetkan banyak orang sebagai bagian tidak rasional dari aliran utama arsitektur modern yang berubah. Setengah abad kemudian, hal itu tampak seperti pelepasan bentuk-bentuk organik dalam lukisan dan pahatan Le Corbusier yang implikasi aristekturnya lebih suka diabaikan oleh banyak pengagum setianya.

1

2

1. Tampak Selatan

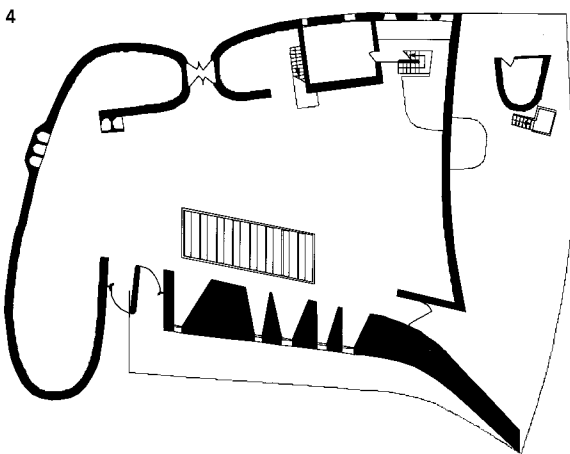
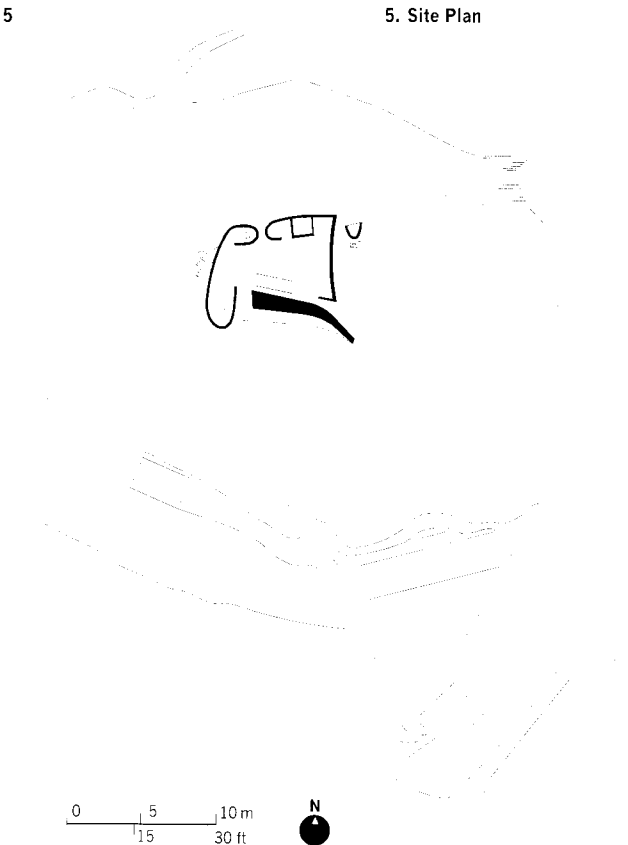
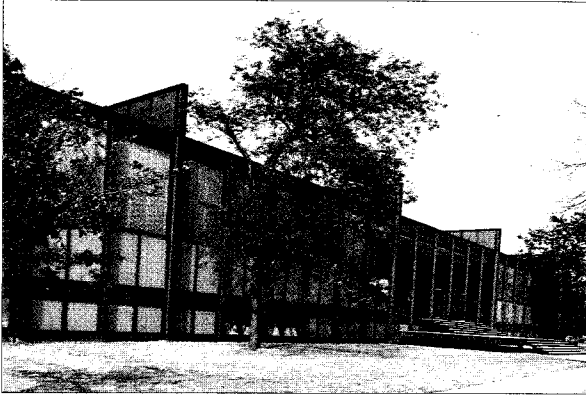
2. Tampak Timur

3. Potongan Memanjang

4. Denah Lantai Dasar

5. Site Plan

3

4

5

Crown Hall

Mies van der Rohe, 1886–1969
Illinois Institute of Technology, Chicago, Illinois, Amerika Serikat, 1950–1956

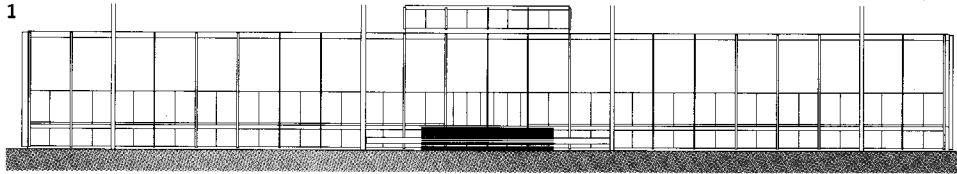
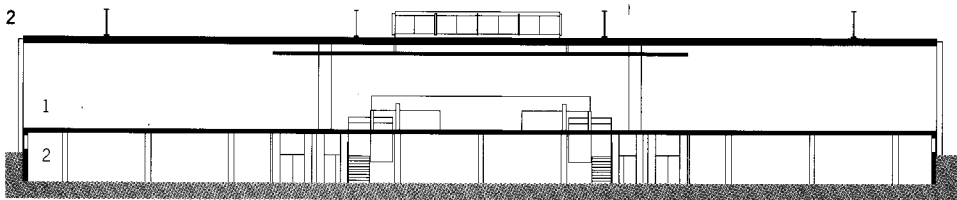
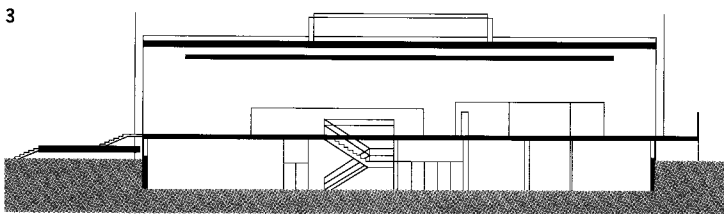
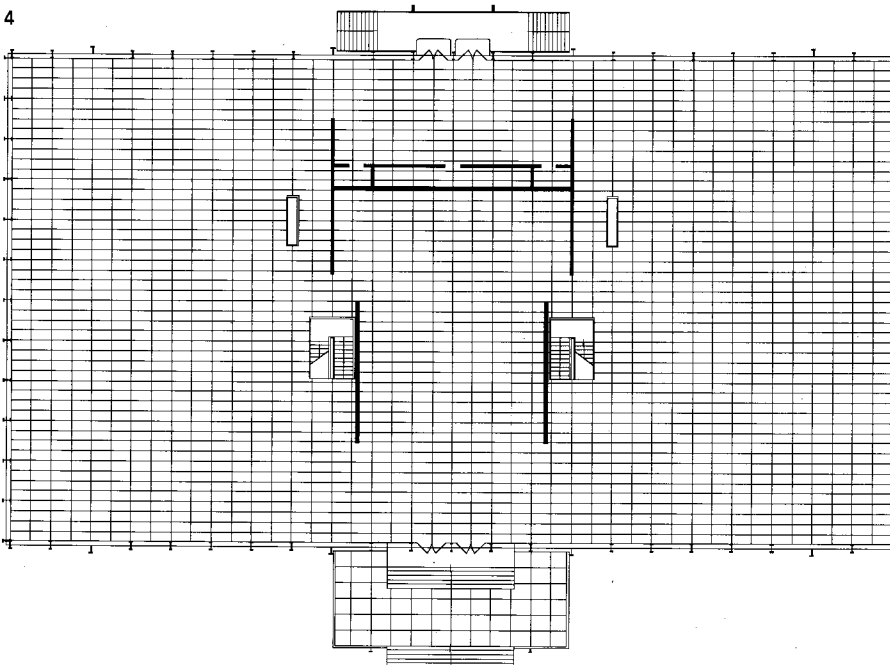
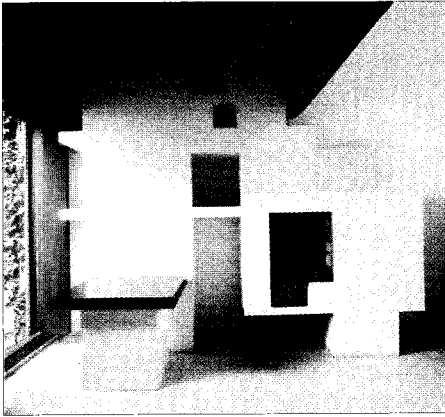
Pada pelantikannya sebagai direktur Armour (kemudian menjadi Illinois Institute of Technology/IIT) tahun 1938, Mies van der Rohe menekankan peran utama dari 'penggunaan material yang benar' harus berperan dalam pencarian bentuk baru ekspresi arsitektur. Tahun berikutnya ia ditugaskan untuk membuat rencana kampus baru bagi Institut tersebut. Pada tahun 1943, dengan selesainya pembangunan gedung riset Mineral and Metal, ia mengungkapkan, sekalipun hanya pada tampak bangunan akhirnya, ciri khas karyanya di Amerika, yaitu penggunaan baja profil I sebagai rangka dinding yang menjadi perantara antara struktur dan kulit.

Bentuk detail ini mungkin mendapat pengaruh saat ia mengerjakan dinding *courtyard* **Turbine Factory** yang panjang rancangan Peter Behrens (hlm. 38). Selain itu, dengan selesainya Alumni Memorial Hall tahun 1947, hal tersebut menjadi dasar ekspresi klasik karya Mies yang telah matang. Di sana, profil baja membentuk bagian batu bata menerus dan curtain wall kaca yang membungkus struktur baja sesungguhnya yang ditutup oleh beton untuk perlindungan terhadap api. Sudut-sudutnya diekspresikan sebagai pasangan simetris dari balok profil I yang dihubungkan dengan sudut baja.

Pada saat mendapat tugas untuk mendesain Crown Hall, yaitu tempat untuk Departemen Arsitektur dan Institut Desain IIT, eksplorasi struktur baja Mies menjadi lebih jelas dalam tiga rancangan kunci: **Farnsworth House** (hlm. 94), Restoran Cantor Drive-In yang tidak dibangun, dan rumah 50x50. Pada setiap rancangan tersebut, interiornya merupakan 'ruang universal' bebas kolom dengan potongan kolom eksternal. Pada Drive-In dan rumah 50x50, balok atap utama juga dibuat eksternal. Sepasang kisi baja untuk karya awal dan untuk karya yang lebih akhir seperti di Crown Hall menggunakan plat gelagar.

'Ruang universal' yang bebas kolom pada Crown Hall dapat tercapai walaupun terdapat fakta ruang yang terbentuk jauh lebih besar dari standar yang ditetapkan (Mies berargumentasi bahwa hal itu sebagai pertimbangan untuk perluasan). Akibatnya penyelesaian strukturnya menjadi mahal. Bangunan yang didirikan memiliki bidang atap berukuran 36x66 meter (120 x 220 kaki) dan seperti pada Farnsworth House, lantai bawah diangkat dari tanah serta ruangan terbungkus baja dan kaca. Panel-panel kaca jernih yang besar di bagian atas memasukkan pemandangan langit (ketika tidak tertutup oleh tirai Venesia), dan jendela bagian bawah menyaring cahaya matahari dan menyelubungi interior dari kampus sekitarnya.

Di samping beberapa kesamaan dengan Farnsworth House, Crown Hall menandai pergeseran penting dalam pemikiran Mies ke arah ekspresi bentuk klasik. Desain bangunan sebagai ruang universal yang bebas kolom, bangunan yang lebih tinggi dari sekitarnya, dan daerah masuk yang terletak di tengah dengan tangga agung dari marmer tercapai dengan meletakkan Institut Desain pada lantai basemen, hanya penerangan terdapat pada kaca bagian atas di keliling bangunan. Beberapa pengamat dengan cepat melihat hal itu sebagai penjelmaan pandangan Mies pada pentingnya arsitektur dan desain!

Pengaturan simetris dalam bangunan juga tampak aneh dengan rencana Mies untuk kampus IIT. Tidak hanya komposisi volume di dalam ruang yang tampak bebas dan dibuat dengan teliti, tetapi Crown Hall itu sendiri menempati site di pinggiran yang menjadi tidak terlalu mengesankan seperti pada bayangan awal. Namun, berhadapan dengan perancangan yang menjadi manifestasi dari perbaikan visual seperti itu, mustahil tidak terbawa pada salah satu demonstrasi dalam keindahan *less is more* paling memukau yang berdasarkan pada perbaikan arsitektur karena struktur pentingnya.

1. Tampak Depan

2. Potongan Memanjang
1. Sekolah Arsitektur
2. Institut Desain

3. Potongan Memendek

4. Denah Lantai Daerah Masuk

Maisons Jaoul

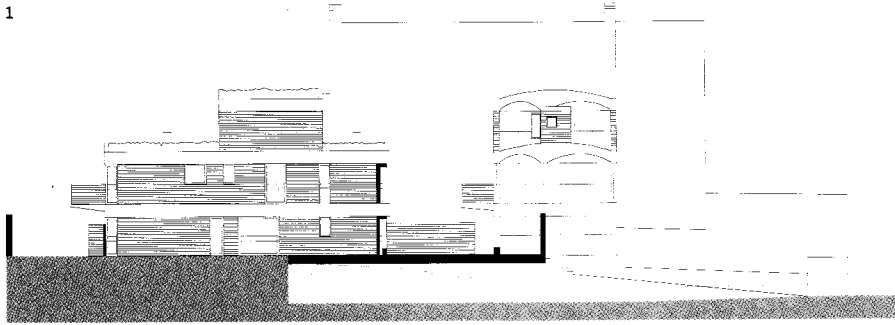
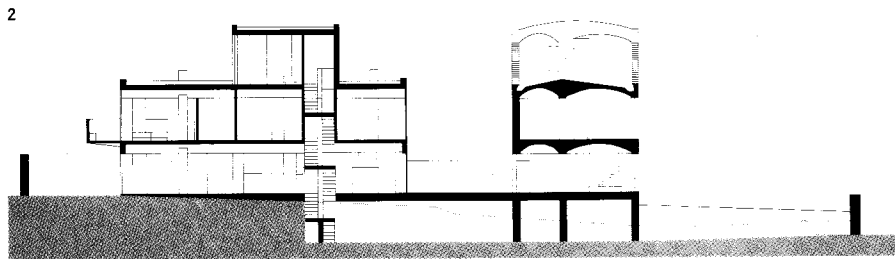
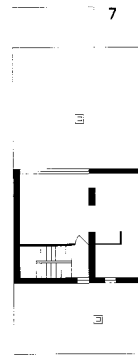
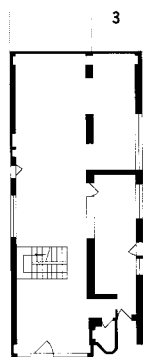
Le Corbusier, 1887–1965
Neuilly-Sur-Seine, Paris, Prancis, 1951–1954

Le Corbusier merancang Maisons Jaoul pada waktu yang bersamaan dengan **Monastery of La Tourette** (hlm. 116) dan letaknya berdekatan dengan dua karya awalnya yang ternama yaitu Maison Cook dan Villa at Garches. Maisons Jaoul menyajikan bukti eksklusif dari ketetapan Le Corbusier untuk meninggalkan estetika abad mesin seperti karya-karya awalnya. Ia memperkenalkan rumah ini di volume kelima dalam bukunya yang berjudul *Œuvre Compléte*. Le Corbusier mengatakan bahwa rumah merupakan 'salah satu permasalahan paling sulit sehabis perang' yang harus ia pecahkan lebih dulu. Site proyek ini termasuk kecil untuk dua buah bangunan dan peraturan setempat mengharuskan bangunan dimundurkan. Lagipula, biaya bangunan pribadi katanya adalah 'memalukan'! Ia memecahkan masalah perencanaan dengan menempatkan dua buah volume linier pada sudut 90 derajat satu sama lain, menyediakan sebuah pintu masuk umum bersama dari garasi basement dan memberi dua kebun pribadi pada masing-masing rumah.

Le Corbusier memilih konstruksi bentuk tradisional, yaitu atap 'Catalan' lengkung dan rendah serta finishing yang kasar. Penggunaan dinding kasar, ubin, dan panel beton merupakan jawaban atas keterbatasan biaya pembangunan. Ruangan-ruangan direncanakan menggunakan dua lengkungan dan dilapisi plester serta kayu. Le Corbusier selalu tertarik pada perasaan seperti gua pada hunian awal megaron, dengan ruangan-ruangan yang dalam dan sempit serta bukaan tunggal. Di Maisons Jaoul kualitas ruang ini dimanfaatkan dan diperluas dengan membuka pandangan ke arah diagonal di antara dua lengkungan dan dengan menciptakan volume berketinggian ganda di atas ruang duduk.

Walaupun ekspresi kuat dari sesuatu yang kasar merupakan hal baru, tema ruang dan struktur telah dalam berakar pada karya Le Corbusier. Rumah 'Mono' yang dirancang tahun 1919 merupakan tanggapan atas kurangnya tempat tinggal setelah perang, beratap rendah dan melengkung, sekalipun hanya memiliki sedikit karakter 'petani' yang tidak terlalu jelas. Bentuk tambahan mereka yang seharusnya dibuat dari lapisan beton tuang tipis diletakkan di atas daun jendela permanen dari lapisan semen asbes bergelombang. Ia mendeskripsikan geometri yang bergelombang sebagai 'subjektif', '*female architecture*'.

Le Corbusier kembali ke tema lengkung pada tahun 1935 pada Little Weekend House yang dibangun seperti Maisons Jaoul di pinggiran kota Paris. Lebih dari proyek lainnya, proyek ini menandai penolakannya pada 'International Style', yang menurut Le Corbusier bentuk 'objektif'-nya adalah '*male architecture*'. Dengan atap lengkung yang ditutupi rumput, dinding kasar, sekalipun hanya terbatas pada interiornya, hal itu menjadi sebuah prototipe untuk Maisons Jaoul. Satu bagian lengkungan struktur ditempatkan di taman sebagai *aedicule* (seperti gerbang) yang berdiri bebas. Hal ini menguatkan perasaan bahwa di dalam rumah ini Le Corbusier telah menyatukan dua model awal hunian yaitu 'gubuk primitif' dan gua. Untuk memperkuat kesan gua, ia membuat garasi menjadi sebuah gua, yaitu seperti ruangan tertutup yang membentuk lubang.

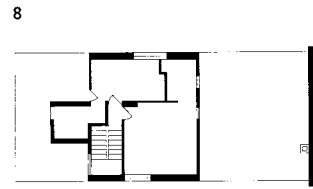
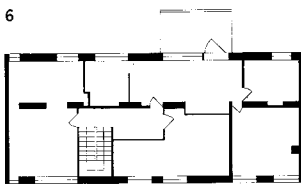
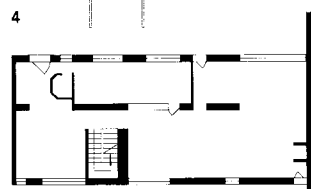
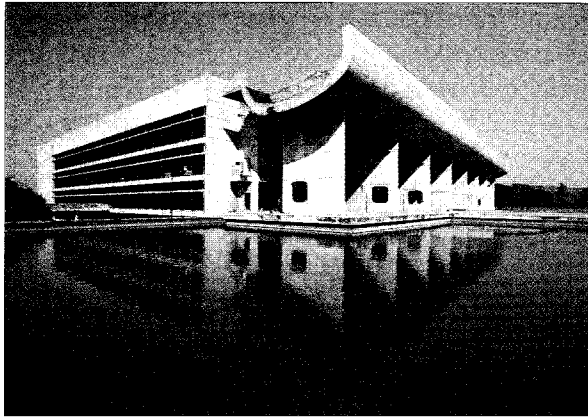
Maisons Jaoul bahkan membagi-bagi pengagum Le Corbusier yang paling fanatik. Bagi Peter Smithson (**Economist Building**, hlm. 142), salah seorang yang disebut 'Brutalisme Baru', rumah-rumah ini dengan cerdik diseimbangkan *'ujung mata pisau petani'.* Namun, bagi James Stirling (**Leicester Engineering Building**, hlm. 118) yang menulis sebuah artikel yang berpengaruh untuk *The Architectural Review* berjudul 'From Garches to Jaoul', rumah-rumah tersebut mewakili tempat pengasingan seperti yang disebut Alison dan Peter Smithson sebagai Periode Heroik tahun 1920-an. Namun, bagi Le Corbusier tidak ada keinginan untuk kembali. Dalam hampir setiap desainnya dekade berikutnya (lihat **Chandigarh Parliament Building**, hlm. 112), hal-hal yang primitif dan kuno akan tetap hadir dengan ekspresi yang selalu diperbarui.

1. Tampak Timur Laut

2. Potongan

3. Denah Lantai Dasar Rumah A

4. Denah Lantai Dasar Rumah B

5. Denah Lantai Satu Rumah A

6. Denah Lantai Satu Rumah B

7. Denah Lantai Dua Rumah A

8. Denah Lantai Dua Rumah B

Parliament Building

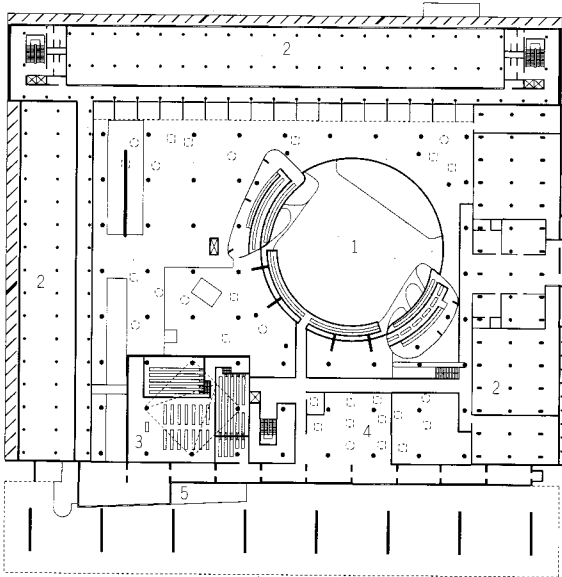
Le Corbusier, 1887–1965
Chandigarh, India, 1951–1963

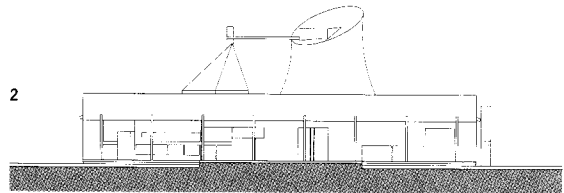
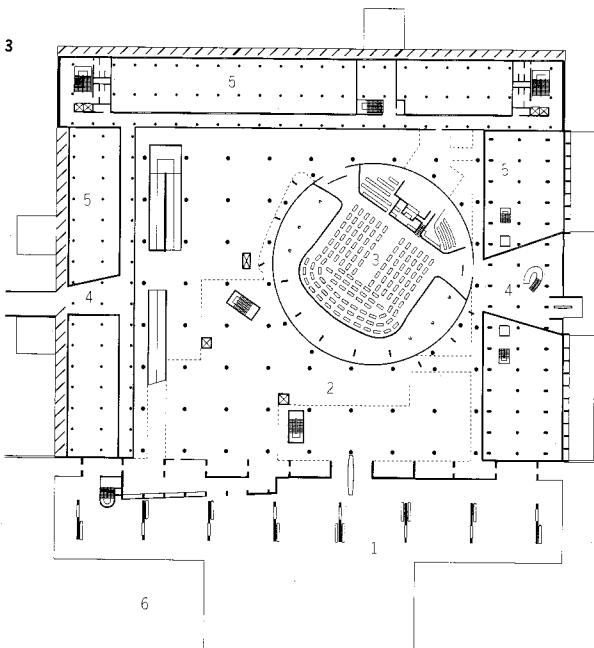
Pada tahun 1948 daerah Punjab bagian selatan dan ibukotanya, Lahore, diserahkan India kepada Negara Islam Pakistan yang baru saja terbentuk, meninggalkan bagian timurnya yaitu bagian Hindu dari daerah Punjab yang tidak lagi memiliki ibukota. Pada tahun 1951 Le Corbusier ditunjuk untuk menyiapkan rencana pada daerah tersebut dan sebagai tanggapannya ia menawarkan suatu varian **Ville Radieuse**, 'Radiant City', yang ia kembangkan pada awal tahun 1930-an. Pada bagian akhir kepalanya secara simbolis ia tempatkan 'Capitol' gedung-gedung pemerintah seperti Istana Gubernur, Gedung Parlemen, Pengadilan Tinggi, dan Sekretariat.

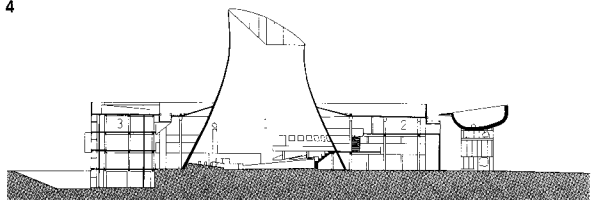
Ketika mempersiapkan desain untuk bangunan-bangunan representatif ini, Le Corbusier mempelajari arsitektur Mogul, seperti beranda, bentuk-bentuk atap eksotis, dan penggunaan air. Tradisi-tradisi lokal ini kemudian dipadukan dengan ide yang didapat dari Klasik Barat serta idenya sendiri, yaitu ketertarikannya akan tema-tema universal yang potensial, seperti siklus air dan matahari yang terdapat di planet. Motif kunci muncul sebagai penyatuan dari berbagai macam gagasan yang berasal dari payung menengadah dan setengah lingkaran, sebagian dari penghalang sinar matahari, sebagian dari pengumpul air, dan sebagian dari simbol otoritas paling terkenal, yaitu kubah terpusat. Bentuk tersebut memahkotai Istana Gubernur dan dibuat sangat besar sebagai atap Pengadilan Tinggi. Sementara itu, pada gedung Parlemen bentuknya ditekan dan dimiringkan untuk menutupi portico luas serta diperpanjang sampai bagian depan bangunan.

Denah Gedung Parlemen menggunakan sekaligus menumbangkan ruang melingkar berkubah tipe neo klasik, di tengah-tengah denah berbentuk ortogonal. Ruangan utama terletak pada bagian berbentuk seperti corong menara pendingin yang diletakkan pada satu sisi denah ruangan senat berbentuk persegi. Tampak luar bangunan memiliki ekspresi potongan piramida yang menjadi versi raksasa ruang oratori di **Monastery of La Tourette** (hlm. 116). Sebagian sketsa Le Corbusier menunjukkan cahaya matahari memasuki corong dengan cara yang mengingatkan kita akan miniatur alam semesta seperti pada Pantheon di Roma. Dari sisi luar hal tersebut diperkaya oleh kumpulan kurva misterius yang dirancang untuk menghadirkan lintasan matahari yang boleh jadi diilhami oleh observatorium Jantar Mantar yang terkenal di Delhi. Simbol matahari sangat kental di sini yaitu mendiktekan arah perputaran ruang untuk menyesuaikan dengan zenit arah matahari secara dekoratif yang diwakili oleh pintu berlapis enamel yang indah. Kemudian, ditambah lagi dengan bukaan atap yang memastikan bahwa sinar matahari berbentuk corong jatuh tepat di atas kursi pembicara pada saat Parlemen resmi dibuka setiap tahunnya.

Bangunan-bangunan di kompleks ini seluruhnya terbuat dari beton dan karena lokasinya di India, digabungkan dengan pekerjaan tangan. Gedung Capitol Chandigarh sejak saat penyelesaian mereka memiliki kualitas reruntuhan sekaligus keagungan dan keabadian. Eksterior gedung Parlemen yang tampak kasar ditekankan oleh irama hitam dan putih serta *brises-soleil* yang membentuk

garis panggul bangunan. Namun, ketika berada di dalam, kita akan menemukan dunia yang tenang dan dingin. Kolom beton langsing, halus, dan padat seperti batu sengaja dinaikkan untuk memperlihatkan bagian kapitalnya yang menerima beban dari bagian langit-langit horizontal yang luas. Bagian ini dicat hitam dan dibungkus oleh sinar sempit yang tampak mengapung di atas kepala. Dengan bagian yang tampak hidup karena bentuk-bentuk tertutup dari dua ruangan serta dapat dilewati dengan ramp, tangga, dan lift, interior publik tersebut memiliki keagungan *"hypostyle hall"*. Oleh karena itu, ruang sirkulasi dan forum politik menjadi salah satu interior terindah abad keduapuluh.

1. Denah Lantai Dua
1. Ruang Assembly
2. Kantor
3. Ruang Senat
4. Lounge untuk Jurnalis
5. Balkon

2. Tampak Tenggara

3. Denah Lantai Dasar
1. Pintu Masuk Utama
2. Ruang Berkumpul
3. Ruang Assembly
4. Vestibule/Lobby
5. Kantor
6. Kolam

4. Potongan melalui Ruang Assembly
1. Ruang Assembly
2. Galeri
3. Lounge untuk Jurnalis

Niemeyer House

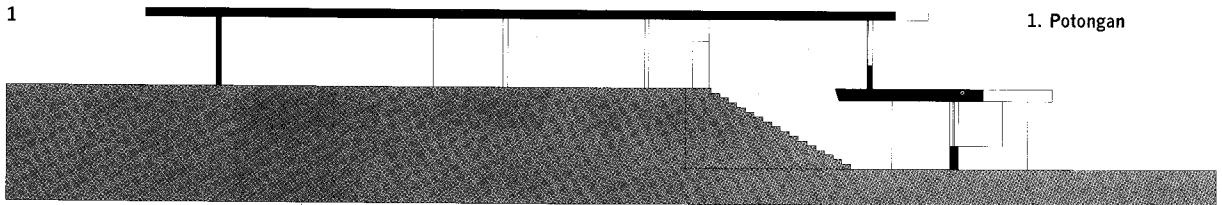
Oscar Niemeyer, 1907–
Canoas, Brazil, 1953

Oscar Niemeyer merupakan orang paling berbakat di antara sekelompok arsitek muda Brazil yang bekerja sama dengan Le Corbusier dalam mendesain gedung Kementerian Pendidikan dan Kesehatan (1936–1943). Namanya paling dikenal sebagai arsitek ibukota baru Brazilia. Ia menjadi pusat perhatian internasional sejak mendesain Paviliun Brazil di Pameran Dunia di New York tahun 1939, dan beberapa bangunan rekreasi seperti kasino, klub kapal pesiar, dan restoran. Pada tempat peristirahatan Pampulha yang ia selesaikan empat tahun kemudian, desainnya mencapai fleksibilitas yang mengikuti perkembangan karya Le Corbusier.

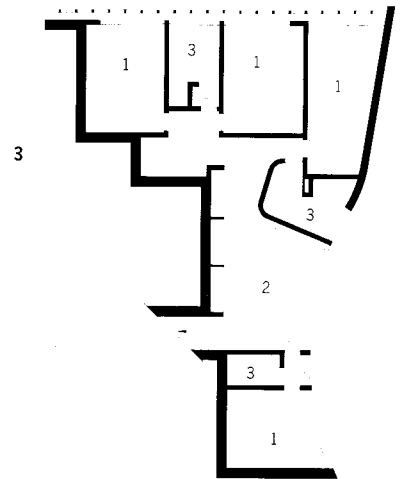
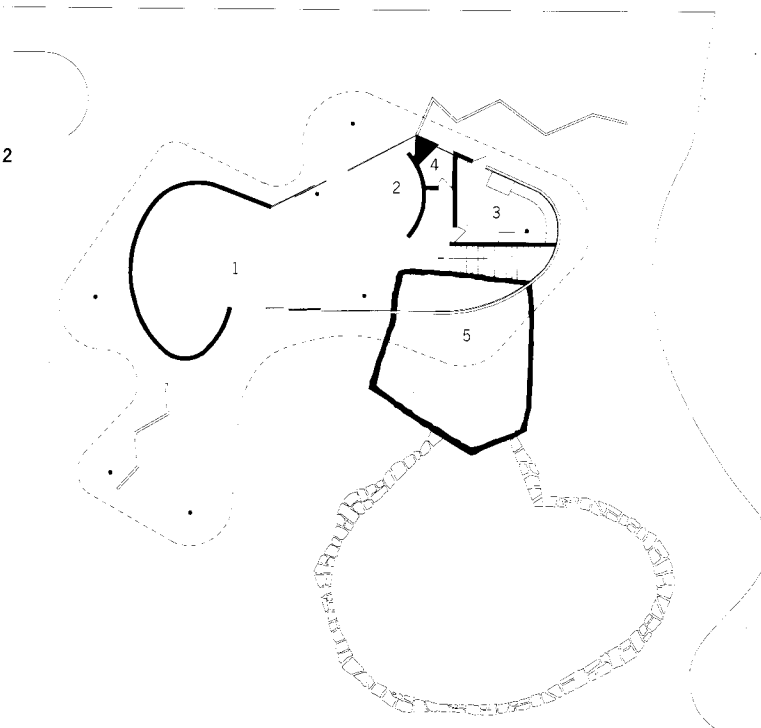
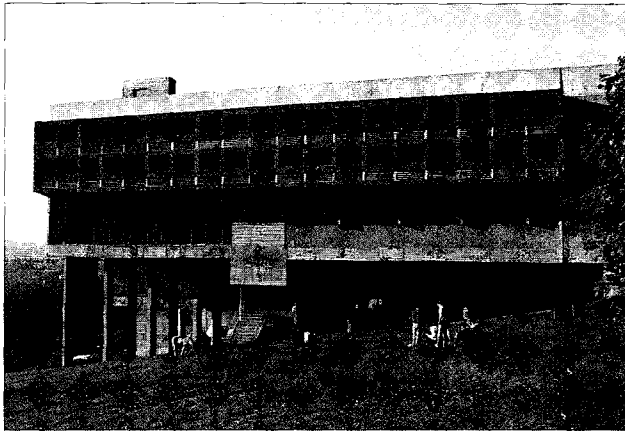
Rumah Niemeyer merupakan bangunan kedua dan terbaik yang ia bangun untuk dirinya sendiri. Rumah ini menempati sebuah site yang dramatis di antara dua bukit tinggi dengan pandangan menurun yang sangat menarik. Niemeyer memutuskan untuk memelihara pemandangan tersebut dengan memastikan kesinambungan visual total melalui interiornya. Hal ini membutuhkan area besar dengan kaca yang dinaungi oleh atap overhang untuk memastikan ketransparanan dan pembagian ruangan yang minimal. Keempat kamar tidur dan ruang duduk terletak pada level bawah yang memotong bukit, dan atap mereka diperlakukan seperti alas baru. Di seberangnya ruang keluarga dan teras terbuka ditempatkan sebagai bentuk transformasi bebas **Paviliun Barcelona** (hlm. 60) rancangan Mies van der Rohe.

Pada pandangan pertama, denah lantai utama lebih menyerupai lukisan abstrak Hans Arp atau Joan Miro daripada menyerupai bangunan. Garis patah-patah yang menerus menjadi penanda atap, berliku-liku secara acak di sekitar kurva yang disusun bebas dan bidang lurus. Suatu lengkungan sempit menjadi tempat bagi meja makan, barangkali sebuah memori tentang **Rumah Tugendhat** rancangan Mies (hlm. 62). Kemudian, bagian ini pecah menjadi bentuk zig-zag ke arah lansekap seperti suatu *petroglyph* misterius. Sebuah segilima tidak beraturan digambar dengan garis hitam tebal merepresentasikan sebuah batu bundar masif yang tidak dapat digerakkan, yang menonjol ke arah kolam renang yang berbentuk bebas, mendukung sebuah kolom. Hal itu seperti pada rumah Jepang, yang berdiri sebagai miniatur bentuk-bentuk lingkungan sekitarnya. Di luar rumah itu sendiri, garis-garis yang lebih melengkung mendeskripsikan tumbuhan tropis, atapnya secara tiba-tiba tampak seperti pembesaran masif. Niemeyer berkata 'kanopi berarti hubungan yang semakin dekat dengan bentuk-bentuk alami sekitar dibanding dengan denah lantai yang dinaunginya.'

Beberapa pengunjung awal yang datang dari Eropa menemukan bahwa hubungan antara kedua lantai tidak jelas dan kualitas personal yang kuat dari bentuk-bentuk yang terdapat di bangunan tidak beralasan. Namun, dengan menolak konsistensi kaum arsitek modern ortodoks dan merespons bentuk-bentuk alami secara langsung yang ditengahi oleh seni abstrak, Niemeyer mencapai suatu pengintegrasian dengan lingkungan yang tak tertandingi. Rumah dan taman tidak terpisahkan, taman tersebut dirancang oleh temannya yang bernama Roberto Burle Marx, salah satu ahli seni modern ternama.

Bagi Niemeyer, bentuk-bentuk biomorfik yang ekspresi paling memukaunya ada pada rumah ini, mempunyai konotasi nasional dan juga natural. Ia menerangkan 'Bukanlah sudut pandang yang tepat yang menarik perhatian saya, bukan juga garis lurus, kekerasan, dan ketidakfleksibelan yang diciptakan oleh manusia. Hal yang menarik perhatian saya adalah kurva sensual yang saya temukan di pegunungan negeri saya, dalam sungai yang berliku-liku, di dalam tubuh wanita.' Di dalam rumah ini, ia mendorong denah bebas menjadi kebebasan baru yang ekstrem. Namun, di samping semua kesempurnaannya yang lembut, bentuk-bentuk dalam rumah mengingatkan atmosfir dari naungan primitif. Bangunan sebagai visi surga dunia yang dekat dengan alam itu hampir tidak tersaingi.

1. Potongan

2. Denah Lantai Dasar
1. Ruang Duduk
2. Ruang Makan
3. Dapur
4. Toilet
5. Batu Alam

3. Denah Lantai Bawah
1. Kamar Tidur
2. Ruang Duduk
3. Toilet

Monastery of La Tourette

Le Corbusier, 1887–1965
Eveux-sur-Arbresle, dekat Lyons, Prancis, 1953–1957

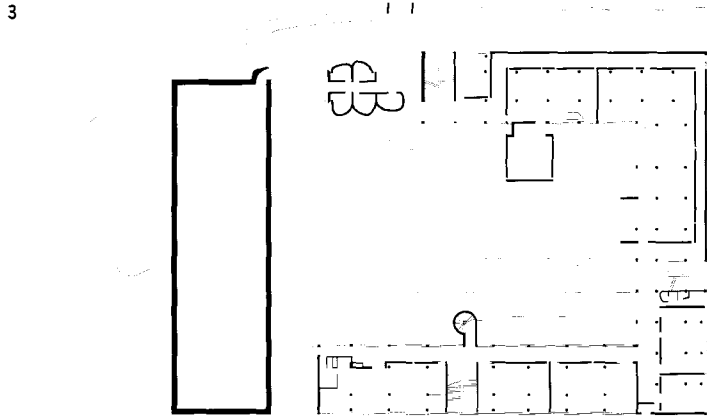
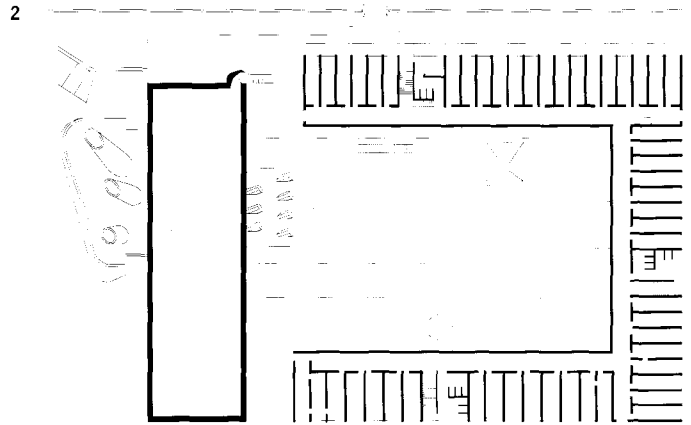
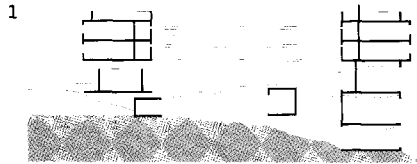
Seorang pendeta Dominika bernama Alain Couturier adalah seorang penolong yang menjamin Le Corbusier mendapatkan kedua proyek **Kapel Notre-Dame-du-Haut di Ronchamp** (hlm 106) dan Monastery of La Tourette. Sebagai editor majalah *L'Art Sacré,* Couturier merupakan salah satu dari beberapa orang Dominika berpengaruh yang mendukung aturan reformasi 'kembali ke asal', di mana mereka lihat gaya arsitektur gereja-gereja Romanesque pedesaan sebagai model arsitektur. Sejak mengunjungi Charterhouse di Ema, Tuscan pada umur 20 tahun, Le Corbusier telah terpesona oleh cara hidup biarawan. Aturan ruang dan waktu yang tegas, serta keseimbangan antara kehidupan komunal dan pribadi, menjadi pendekatan alami untuknya. View alam yang dibingkai dapat dinikmati dari kamar biarawan menjadi inspirasi dalam pekerjaannya.

Sebagai persiapan untuk merancang biara, Couturier merekomendasikan Le Corbusier untuk mengunjungi Cistercian Le Thoronet di daerah Provence untuk melihat bagaimana cara-cara arsitektur elemental dapat disusun untuk menimbulkan perasaan akan ruang suci. Le Corbusier menanggapinya dengan bersemangat, kemudian menulis pendahuluan untuk sebuah buku fotografi yang diterbitkan oleh temannya yang bernama Lucien Herve, pada tahun 1957. Menyadari kemewahan yang diperoleh dari cara yang sederhana, ia memuji penggunaan cahaya dan bayangan sebagai pengeras suara arsitektur kebenaran, ketenangan, dan kekuatan ini. Ia mungkin tengah menggambarkan La Tourette. Tumbuhan tetap hijau, bentuk ruang, perennial biara, lapangan tertutup tampak jelas pada denah. Penggunaan beton memungkinkan 'kejelasan garis dan kekasaran permukaan' yang serupa untuk batu. Taman-atap yang berdinding tinggi tempat bagi para biarawan berjalan-jalan dan bermeditasi di bawah langit tanpa terganggu, hampir dapat dipastikan diilhami langsung oleh Le Thoronet.

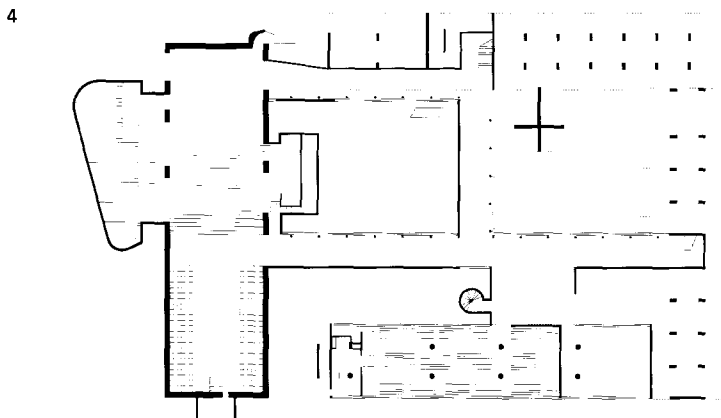
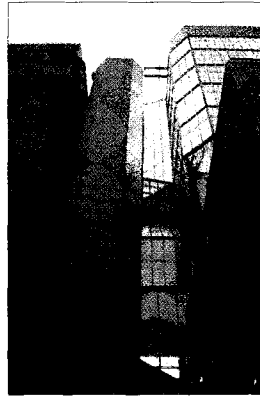
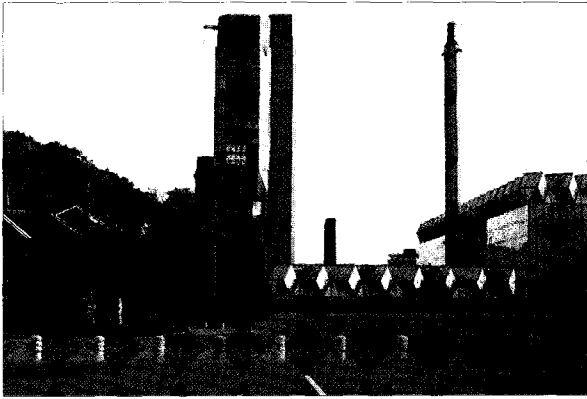
Namun, sebagaimana biasanya dalam karya Le Corbusier lainnya, hubungan dengan bentuk-bentuk tradisional diubah oleh pengembangan tektonik baru yang radikal serta oleh bahasa ruang. Dengan begitu, ruang-ruang biara bersisi tiga diletakkan di atas fasilitas komunal. Ruang-ruang ini pada gilirannya tidak dilayani oleh sirkulasi berkeliling yang konvensional, tetapi oleh bentuk silang yang menjadi jalan pintas dari volume kapel panjang yang menutup sisi barat, serta mengambang di atas site yang menurun tajam.

Seperti menyesuaikan dengan perannya sebagai biara, bangunan kapel sebagai salah satu karya besar Le Corbusier tampak lebih sederhana dibandingkan dengan Ronchamp. Volume utama bangunan yang berbentuk segi empat mendapat penerangan melalui celah antara langit-langit dan dinding bagian akhir yang menghadap selatan. Sementara itu, bukaan yang lebih rendah, namun lebih luas, yang diberi warna dipotong oleh dinding bagian samping di atas barisan bangku gereja. Kesederhanaan ini dimainkan berlawanan dengan sisi kapel seperti gua yang digabungkan oleh dinding miring *double-curved.* Dengan letaknya di tingkatan paling rendah dari keselu-

ruhan komposisi, kapel merupakan puncak suatu perjalanan, turun dan mengarah ke dalam, baik secara harafiah maupun secara metafora. Perjalanan ini dimulai dari atas, yaitu tempat dinding melengkung yang membantu mengarahkan pengunjung menuju pintu masuk.

Dari dalam, dinding bersandar ke dalam mengarahkan biarawan menuju tujuh altar yang naik ke lereng bukit. Untuk menguatkan perasaan berada di bawah, cahaya alami masuk hanya dari atas, melalui tiga *skylight* berbentuk silinders yang dimiringkan, dicat merah, kuning, dan biru pada bagian permukaan dalamnya. Seperti yang dikatakan Le Corbusier, *ligth cannon* ini merupakan elemen—bagian seperti dermaga tipis yang mengarahkan, *brises-soleil*, garis-garis bingkai jendela yang diatur dengan ritme tertentu yang ia sebut *ondulatoires*, dan panel ventilasi kayu (aerateurs) yang disisipkan ke dalam penutup jendela—yang memperluas koleksi bentuk Corbusian yang banyak ditiru oleh pengikutnya.

1. Potongan

2. Denah Level 5

3. Denah Daerah Masuk Level 3

4. Denah Level 2

Leicester Engineering Building

James Stirling, 1926–1992, and James Gowan, 1923–
Universitas Leicester, Leicester, Inggris, 1953–1963

Bangunan yang dirancang bersama James Gowan ini menandai munculnya arsitek Inggris asli pada akhir abad ke duapuluh yaitu James Stirling. Seperti rekannya yang bernama Alison dan Peter Smithson (**Economist Building**, hlm. 142), Stirling bertujuan untuk menyegarkan kembali arsitektur Modern di Inggris dengan menghubungkannya kembali dengan '*Heroic Period*' tahun 1920-an dan dengan mengeksplorasi tradisi nasional yang terabaikan seperti arsitektur industri vernakuler dari tempat aslinya yaitu Liverpool.

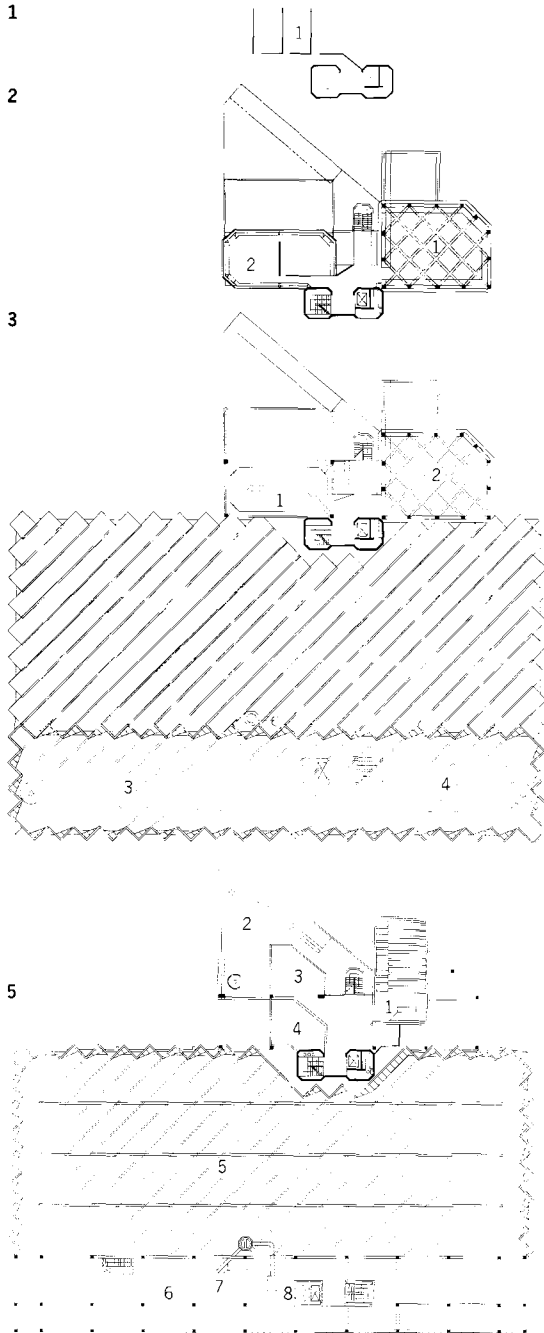
Proyek Gedung Leicester ini merupakan bangunan workshop yang memiliki bukaan di sebelah utara dan tempat kepala air berukuran 30 meter (100-kaki) untuk eksperimen hidrolik. Dalam desain arsitek yang sangat fungsional, kedua kebutuhan yang dikombinasikan dengan batasan-batasan organisatoris pada site yang terbatas ini, mendikte bentuk 45 derajat dari sistem pencahayaan atap yang modern dan juga mendikte letak kantor para staff dalam menara langsing dengan ketinggian yang cukup untuk tangki air.

Pada kenyataannya kebutuhan spesifik tersebut menjadi hal yang menyenangkan untuk desain sesungguhnya yang secara tegas belum pernah terjadi artikulasi sculptural dari tiap elemen hunian yang diperlukan. Oleh karena itu, laboratorium-laboratorium memilliki menara rendahnya masing-masing, bagian bawah yang miring pada ruang kuliah berbentuk teater diproyeksikan dengan kuat, corong asap yang tinggi dinyatakan secara dramatis sebagai elemen yang berdiri sendiri. Kemudian, tangga dan menara lift dirancang seperti melayani menara-menara dengan cara yang mengingatkan kita pada bangunan Louis Kahn lainnya, yaitu **Richards Medical Research** (hlm. 130). Namun, tidak seperti bangunan tersebut, di sini tangga utama ukurannya lebih kecil sebagai ekspresi 'fungsional' langsung dari jumlah pengguna tangga yang lebih sedikit.

Artikulasi meluas sampai ke elemen-elemen sekunder seperti proyek jendela laboratorium yang dimiringkan dan tangga spiral dari bagian belakang teater utama sebagai jalan masuk yang bijaksana bagi para siswa yang datang terlambat ke perkuliahan. Secara formal, otonomi setiap elemen ditekankan dengan memperlakukan volume padat dari bahan batu bata merah dan dengan pemasangan kaca. Kedua bagian tersebut dihubungkan dengan sistem baru yang dipatenkan untuk kaca aluminium (terbukti rawan bocor dan *over-clad* dengan bahan kaca baru sampai menyebabkan kerusakan secara visual). Kaca tersebut merupakan hal paling dramatis seperti air terjun kecil di antara kedua menara, di mana bentuk bersisi banyak yang kompleks harus diberi detail di tempat.

Walaupun diatur oleh bahasa formal yang kaku, bangunan tersebut menawarkan sebuah komentar sadar diri akan 'Heroic Period'. Sebagai contoh teater tempat kuliah mengingatkan kita akan Rusakov Club rancangan Melnikov pada tahun 1927, sebuah ramp eksternal Corbusian memprakarsai *promenade architecturale* yang dimulai di bawah tatapan waspada cerobong asap 'kapal perang'. Keseluruhan desain juga mengingatkan kita pada proyek 'pabrik' retoris fungsional Hannes Meyer tahun 1926 untuk gedung Liga Bangsa-Bangsa serta Johnson

rancangan Wright di **Johnson Wax Administration Building** (hlm. 84).

Permainan bahasa arsitektur Modern ini mengarahkan pada sebuah kritik yang secara ironis mendeskripsikan desain ini sebagai contoh 'Futurist Revival'. Bila kita lihat lagi, karena semua keasliannya, Gedung Leicester Engineering tidak terlalu mirip dengan penambahan inovatif dari tradisi modern, namun lebih dari sebagai komentar tentang modernisme. Dengan demikian, hal ini dapat dihubungkan dengan munculnya post modernisme yang dilambangkan pada **Vana Venturi House** (hlm. 144) rancangan Robert Venturi sampai dengan penggunaan kesadaran diri pada gaya purisme Le Corbusier oleh Richard Meier satu dekade kemudian (lihat **Atheneum**, hlm.182), serta Stirling yang menggunakan referensi yang lebih memiliki acuan historis eklektik pada **Staatsgalerie** di Stuttgart (hlm. 184).

1. Denah Lantai Delapan
1. Kantor Staff

2. Denah Lantai Enam
1. Laboratorium Metalurgi
2. Kantor Kepala Departemen

3. Denah Lantai Empat
1. Perpustakaan
2. Laboratorium Mesin
3. Bagian Atas Laboratorium Elektro
4. Bagian Atas Laboratorium Aerodinamika

4. Tampak Timur Laut

5. Denah Lantai Pertama
1. Teater Kuliah Kecil
2. Teras
3. Lobi
4. Bagian Atas Entrance Hall
5. Bagian Atas Workshop/ Laboratorium
6. Kios Alat-alat Lukis/ Toko
7. Bagian Atas Boiler
8. Instruction Boiler

6. Potongan

Seagram Building

Mies van der Rohe, 1886–1960
New York City, New York, Amerika Serikat, 1954–1951

Pada awalnya Mies van der Rohe memberikan ekspresi arsitektur rangka baja atau beton terhadap arsitektur '*skin and bones*' pada proyek-proyeknya untuk gedung tinggi dari kaca pada tahun 1919 dan 1923. Pada apartemen di Lake Shore Drive yang selesai dibangun tahun 1950 di Chicago, ia akhirnya mencapai ekspresi pertama yang paling jelas tentang menara berbentuk prisma segi empat. Mies meninggikan lantai hunian yang bertumpu pada kolom di lantai dasar yang dimundurkan, serta menggunakan balok baja profil I untuk memberikan irama pada tampak bangunan. Selain itu hal ini juga berlaku sebagai 'tanda' struktur sesungguhnya, yang menurut peraturan kebakaran, baja tersebut seharusnya dilapisi beton. Pada Seagram Building dalam kerja samanya dengan Philip Johnson, Mies menerapkan sistem utama yang sama pada bangunan kantor bergengsi. Hal itu akhirnya memengaruhi arsitektur di seluruh dunia.

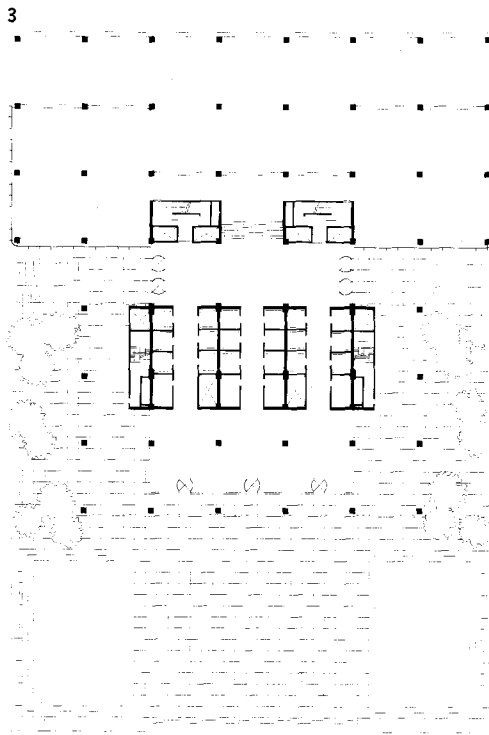
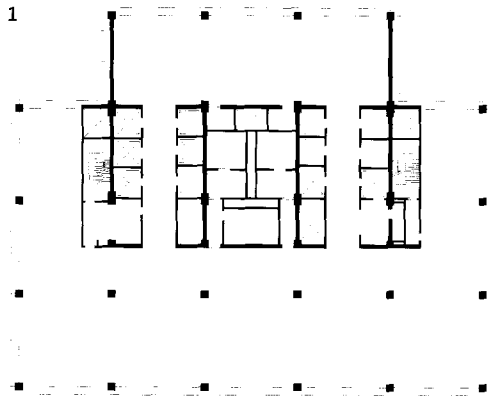
Klien untuk proyek ini adalah pemilik pabrik whisky Joseph E. Seagram and Sons. Presidennya yang bernama Samuel Bronfman, memerhatikan kebutuhan akan arsitektur yang berperan dalam kehidupan penghuni gedung dan kota tempatnya berada. Lokasi untuk gedung ini sangat bergengsi yaitu di New York Park Avenue antara 52nd Street dan 53rd Street. Gedung Mckim, Mead, and White Racquet and Tennis Club yang bergaya Neo-Renaissan terletak di seberang jalan, sedangkan **Lever House** (hlm. 104) terletak pada blok di sebelah utaranya.

Peraturan Bangunan di kota New York memperbolehkan sebuah menara bangunan menempati hanya 25 persen dari sitenya agar bangunan tersebut terbebas dari bangunan sebelahnya di masa mendatang. Daerah Park Avenue sedang mengalami perubahan cepat dari peruntukan hunian ke peruntukan komersial dan Mies memutuskan untuk memundurkan kolom pada setiap sisi. Gedung yang menjulang dengan alun-alun terbuka di depannya belum pernah ada di New York dan hal ini menjadi pola yang banyak ditiru di tempat-tempat lainnya.

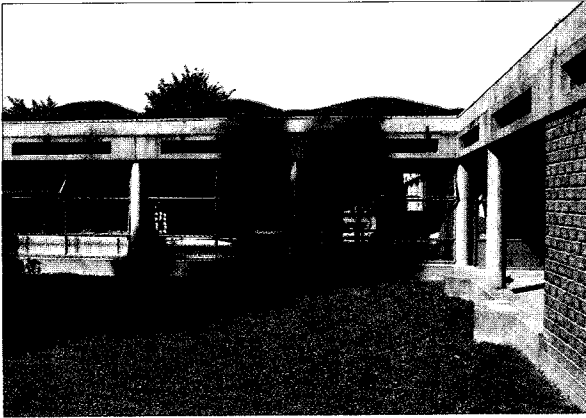
Sebagai jawaban atas kesimetrisan *Racquet and Tennis Club* di seberangnya, Mies menambahkan sayap-sayap bangunan setinggi lima lantai. Untuk memenuhi kebutuhan area hunian, volume tambahan ditambahkan di bagian belakang yang membuat menara menjadi lebih rumit dibandingkan dengan pertama kali kita melihatnya. Kesimetrisan bangunan dapat kita lihat dalam desain plin yang dilapis travertine. Kemudian bagian tepi sepasang kolam segi empat juga dipasangi marmer, sebuah momen yang dingin dan tenang di New York yang mempertahankan perasaan simpati yang luar biasa.

Sebagai pengganti baja palet dan kaca bening yang banyak dipakai sebelumnya, Mies memilih bahan tembaga dan kaca berwarna abu-abu kekuningan. Seperti pada apartemen di *Lake Shore Drive*, balok yang menonjol menekankan tiang vertikal, dan pertemuan balok pada kolom sudut secara visual membungkus bidang di sekitar sudut itu. Mereka juga memberi kepadatan pada fasade gedung, dan dari sudut pandang miring terdapat sifat tidak tembus cahaya yang sungguh berbeda dengan kulit bangunan berkilauan dari curtain wall yang digunakan Gordon Bunshaft untuk bangunan Lever House di dekatnya.

Walaupun Mies sering mengutip pernyataan Augustine tentang *aphoristic,* yaitu 'kecantikan adalah ungkapan kebenaran', dan percaya arsitektur sebagai 'seni bangunan', ' kebenaran' yang ia ceritakan di Seagram, seperti juga halnya dalam semua pekerjaannya, lebih bersifat arsitektural daripada konstruksional. Curtain wall segi empat tidak mengungkapkan diagonal pengikat angin yang disembunyikan di dalamnya, tetapi keseluruhannya hanya menjadi bentuk sempurna dan abstrak. Curtain wall ini naik sampai 37 tingkat, mengabaikan beban lebih besar yang ditopang oleh kolom di bagian dasarnya. Bagi Mies, *anonymity* (ketidakadaan) dan abstraksi yang dicapai oleh pengulangan sebuah modul yang tak ada akhirnya merupakan ungkapan yang tepat bagi kota modern. Pada gedung Seagram ini ia mendorong pengulangan sampai ke batasnya, dan dengan begitu mencapai sesuatu yang inspirasional.

2

1. Denah Lantai Atas

2. Tampak Barat

3. Denah Lantai Dasar

Amsterdam Municipal Orphanage

Aldo van Eyck, 1918–1999
Amsterdam, Belanda, 1955–1960

Lahir pada tahun 1918, Aldo van Eyck terkenal sebagai seorang kritikus fungsionalisme sebelum perang. Menurutnya imajinasi harus dianggap sebagai 'satu-satunya bilangan pembagi manusia dan alam', dan dalam mengungkapkan gagasannya ia mengembangkan sebuah bahasa unik dan puitis. Sebagai ganti abstraksi ruang dan waktu, ia menyatakan tempat dan kesempatan, tentang tempat masuk dan berada di antara dua dunia. Ia menolak penyederhanaan fungsi dan zoning, dan mendukung timbal balik dan kerancuan serta menyatakan pentingnya desain dari kejelasan labyrin'. Ia menggambarkan gagasannya melalui contoh terbaik awal arsitektur modern serta hunian dari budaya kuno yang ditemuinya ketika berkunjung ke Afrika dan lebih jauh lagi.

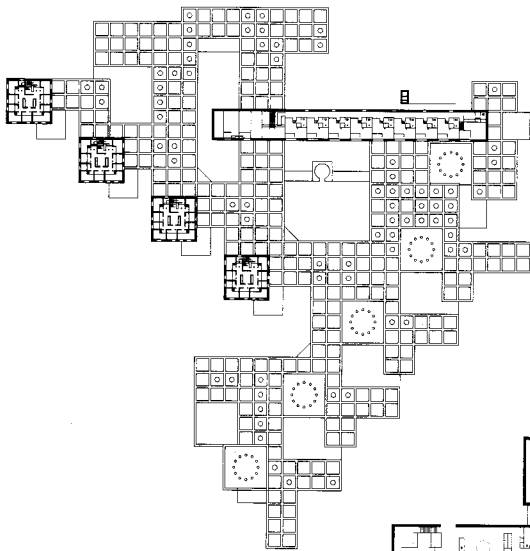
Dalam visi van Eyck, keselarasan statis Kuil Yunani dan ketidaksimetrisan yang kuat pada lukisan Mondrian dapat berjalan selaras. Ketertarikannya yang berpusat pada cara melafalkan interval antara objek-objek atau ruang-ruang yang berbeda semakin meningkat, pada setting yang ia sebut sebagai *'the mild gears of reciprocity'* ke dalam gerakan. Kesempatan pertamanya untuk menerapkan gagasan ini muncul pada tahun 1947 ketika bekerja sebagai arsitek di kantor Arsitek Kota Amsterdam, saat ia merancang sebuah rangkaian tempat bermain anak-anak. Denah bangunan ini sangat geometris dan mengombinasikan ketenangan klasik antara simetri lokal dengan kedinamisan de Stijl.

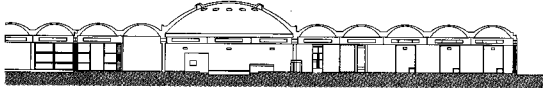
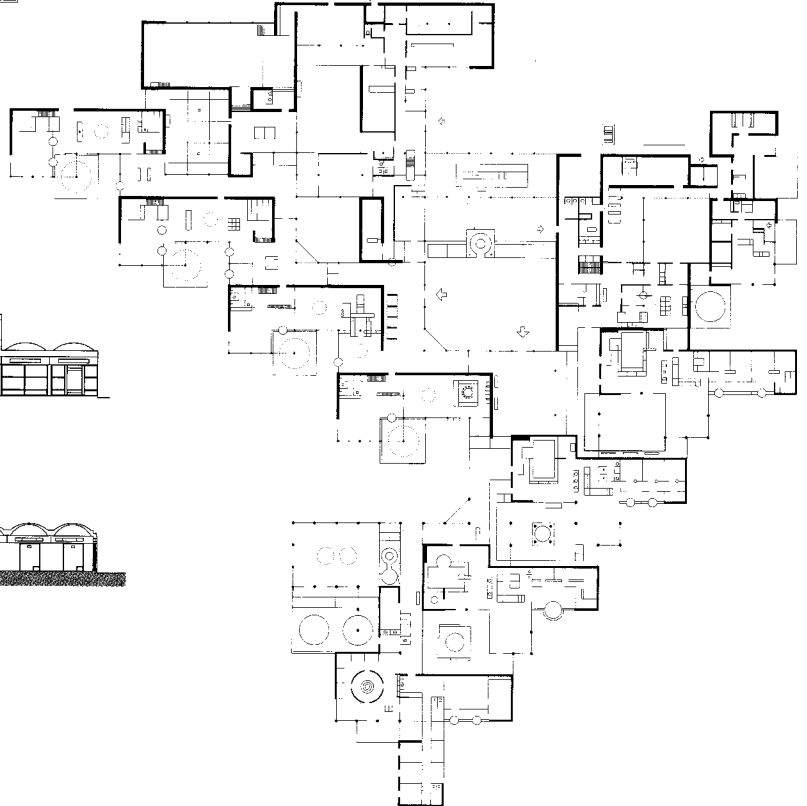
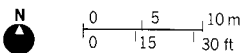
Bagaimanapun inovatifnya tempat bermain anak-anak, itu tidak memberikan reputasi arsitektur yang penting. Namun, dengan desain rumah yatim piatulah van Eyck menekankan bahwa ia bisa menyatukan ide dengan bentuk yang baik. Seperti pada kota-kota di negara Islam, desainnya merupakan penyatuan dari keberagaman sel-sel kecil. Unit dasarnya adalah segi empat yang ditutupi oleh dome kecil yang seperti ditekan dan dibingkai oleh kolom melingkar dan balok beton pre-cast dengan slot segi-empat yang menciptakan horizon cahaya. Unit-unit ini dengan berbagai cara dikumpulkan membentuk 'rumah' untuk kelompok umur yang berbeda. Hal ini pada gilirannya membuat 'jalan' internal yang berkelok-kelok serta rangkaian ruang-ruang luar. Pengaturan yang berulang dipecah oleh delapan kubah lebih besar yang menandai tempat-tempat berbeda, seperti tempat bermain anak-anak yang lebih muda dan pada lantai atasnya kamar-kamar tidur untuk penghuni yang lebih tua.

Setelah menciptakan kerangka perulangan yang mendasar bagi arsitektur—pendekatan yang kemudian disebut para kritikus sebagai 'strukturalis' —van Eyck mulai mentransformasikan hal tersebut ke dalam jaringan tempat-tempat yang lebih spesifik dengan menggunakan dinding rendah, perubahan ketinggian, serta warna terang yang simpel. Hal yang paling jelas adalah lingkaran seperti tetesan bebas—tenang, pasangan terpusat dari pengaturan keseluruhan yang tampak menyebar. Lingkaran berpasir tampak pada banyak bagian halaman, sedangkan tangga kecil melingkar dekat pintu dengan diameter sesuai dengan langkah kaki manusia dan ditempatkan separuh di dalam dan separuhnya lagi di luar, menggambarkan berada 'di antara tempat-tempat kecil'. Bagi anak-anak yang lebih muda, sebuah kolam bermain

melingkar yang terbentang di sekitar sebuah kolom dan separuhnya dikelilingi oleh tempat duduk setengah lingkaran dengan delapan 'sandaran' beton yang menimbulkan ingatan akan lingkaran batu.

Van Eyck menyukai lingkaran, tetapi ia mengatakan bahwa lingkaran harus diperlakukan sebagai 'segi empat yang lembut' untuk memastikan pusat tidak mendominasi. Oleh karena itu, dalam ruang-ruang yang dimainkan, ia mengurangi pusat-pusat yang tersirat oleh kubah besar dengan menempatkan suatu 'rumah permainan' berbentuk lingkaran kecil di pusat komposisi dinding segi empat, undakan tangga dan lantai yang diturunkan, kemudian menggeser keseluruhan pengaturan secara diagonal keluar dari pusat.

Rumah yatim piatu Amsterdam merupakan demonstrasi keberhasilan dari ide van Eyck. Namun, diperlukan lima tahun untuk pembangunannya dan ketika pembangunan pada tahun 1960 pendekatan otoritas kota bagi rumah yatim piatu telah berubah melawan institusi-institusi besar dan bangunan itu menjadi tidak terpakai lagi. Tahun 1990 bangunan ini dibuka ulang sebagai tempat Institut Berlage, yaitu sekolah arsitektur swasta yang dikepalai oleh siswa van Eyck yang paling terkenal, yaitu Herman Hertzberger.

1. Denah Lantai Satu (dikurangi)

2. Sebagian Tampak Bangunan

3. Sebagian Potongan Bangunan

4. Denah Lantai Dasar

Perumahan Halen

Atelier 5 (1955–)
Herrenschwanden, dekat Berne, Swiss, 1955–1961

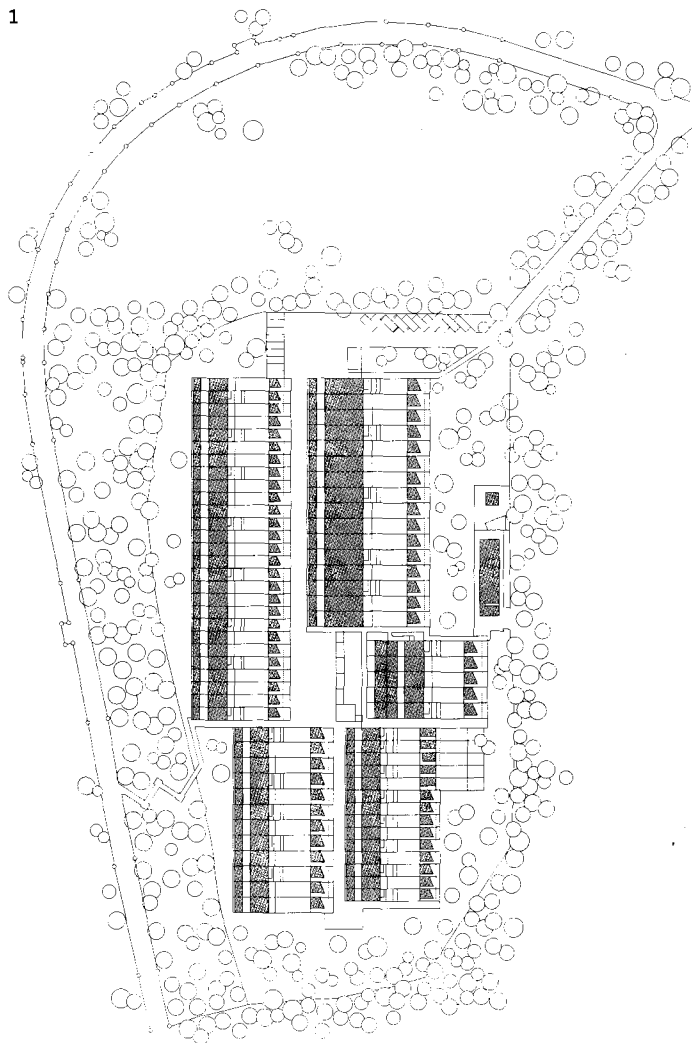
Meskipun segera sesudah dua perang dunia 'masalah perumahan' dianggap sebagai tantangan utama generasi arsitek modern berikutnya, pemikiran arsitektur modern hampir tidak memengaruhi pasar perumahan dalam sistem demokrasi liberal. Bersama dengan desain modern JØrn Utzon, **Fredensborg Courtyard Houses** (hlm. 146), perumahan di Halen hanya merupakan pembangunan yang dibiayai personal, namun memberi dampak internasional yang besar. Perumahan ini dirancang oleh Atelier 5 yaitu sebuah kelompok praktisi yang didirikan di Berne tahun 1955 oleh Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg, dan Alfredo Pini. Dua proyek Le Corbusier yang tidak dibangun memengaruhi kelompok ini, yaitu 'Roq and Rob' yang merupakan proposal perumahan untuk Riviera Prancis tahun 1949 dan sebuah hunian padat yang ditujukan untuk proyek Sainte Baume setahun sebelumnya.

Lokasi perumahan ini terletak pada daerah miring dengan pepohonan yang menghadap ke selatan di dekat Berne, perumahan Halen terdiri dari 81 rumah pribadi yang diatur dalam teras-teras bertingkat tiga. Baik perencanaan maupun konstruksi tipe rumah yang memiliki bagian depan yang sempit atau sedang dengan denah yang panjang dan ternaungi serta balkon-balkon yang menghadap selatan mengingatkan kita pada apartemen Le Corbusier, yaitu **Unité d'Habitation** di Marseilles (hlm. 100). Walaupun bentuk-bentuk hunian yang sistematis dan berulang tepat untuk prefabrikasi, tetap tidak ada satu sistem pun yang dianggap cocok. Akhirnya hunian-hunian ini dibangun menggunakan teknik tradisional dan *on-site*. Dinding struktural dibuat dari dua lembar blok beton dengan ketebalan 120 mm (5 inchi) dengan rongga antara setebal 80 mm (3 inchi). Tidak ada pipa dalam rongga antara dan masing-masing hunian dihubungkan dengan pipa untuk servis berukuran besar dan terpusat melalui sambungan dengan insulasi suara. Seperti halnya pada Unité hal ini memberikan ketenangan bagi hunian.

Ketetapan ini untuk memastikan keleluasaan privasi keluarga, yaitu keluhan yang biasa didapati pada rumah umum dengan biaya produksi murah, ditambah komitmen untuk memperbaiki kekurangan pada rumah pribadi untuk memperlihatkan kebutuhan dan tanggung jawab bersama. Bangunan ini tidak hanya memiliki servis terpusat, tetapi penghuninya juga berbagi kepemilikan fasilitas lainnya yang mencakup jalan setapak, ruang terbuka, peralatan olahraga, kolam renang, laundry, garasi dengan bengkel, pengurus rumah, dan sebagian daerah berhutan. Pengaturan ruang yang padat menjadikan atap rumah yang letaknya lebih rendah sebagai kebun bagi orang yang tinggal di kemiringan yang lebih tinggi.

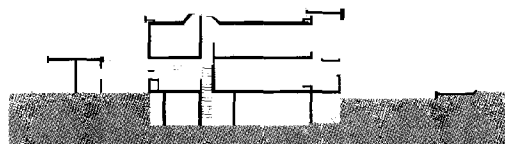
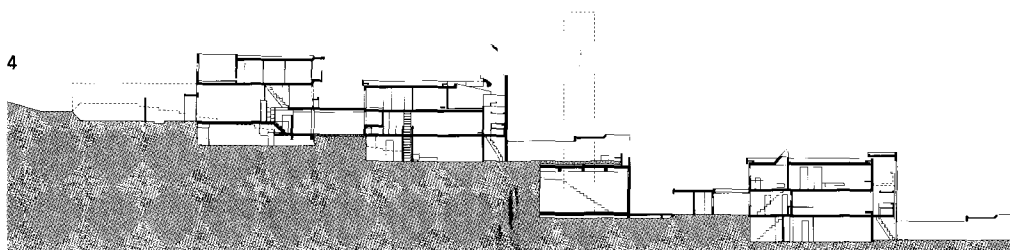
Peraturan dan pemeliharaan fasilitas diatur melalui Asosiasi Pemilik dan ini memerlukan undang-undang yang inovatif, dan pengaturan arsitektur. Walaupun dapat dibandingkan dengan pengaturan umum pada banyak blok apartemen saat itu, aspirasi arsitek untuk menggunakan pengaturan yang menimbulkan perasaan memiliki sebuah tempat tertentu sangat spesial. Hal ini menghubungkan proyek perumahan Halen pada usaha yang lebih luas untuk memperbarui arsitektur modern. Caranya yaitu

dengan menginterpretasikan kembali pola-pola hunian tradisional seperti jalan, halaman dalam, dan bentuk-bentuk rapat kota-kota Mediterania yang berbukit—dan kerabat dekat mereka, yaitu casbah, yang sangat disukai oleh banyak generasi ketiga arsitek modern.

Perumahan Halen tersusun seperti sebuah hunian dengan cerobong asap seperti ketel uap serta tanah lapang di tengah jalan. Hal ini berakar pada karya Aldo van Eyck **Amsterdam Municipal Orphanage** (hlm. 122) dan Free University di Berlin oleh Candilis, Josic, dan Woods. Perumahan ini juga mengingatkan kita pada usaha-usaha persuasif untuk menginterpretasikan kembali rumah kolektif yang ideal, namun dengan format yang horizontal dan menjejak ke tanah dengan prototipe akhirnya adalah komunitas vertikal dari rancangan Le Corbusier pada Unité.

1. Site Plan

2. Potongan Rumah

3. Denah Rumah

4. Potongan Site

Philharmonie Hall

Hans Scharoun, 1893–1972
Berlin, Jerman, 1956–1963

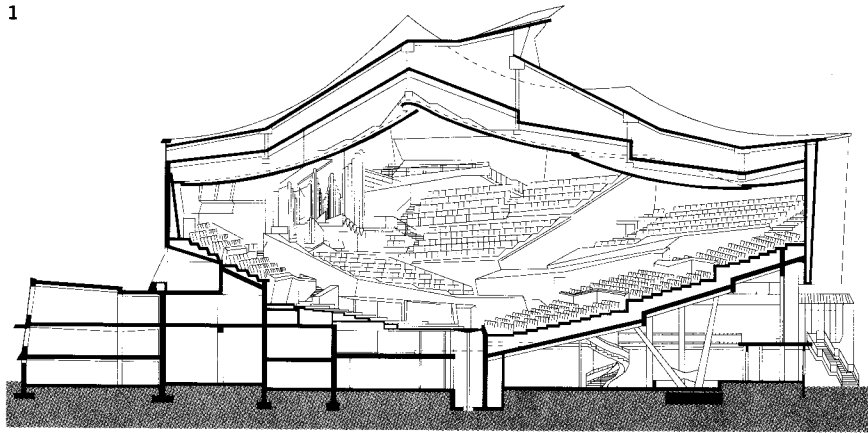
Hans Scharoun merupakan satu-satunya peserta kompetisi desain Berlin Philharmonic Orchestra yang mengusulkan denah dengan '*music in the round*'. Ide yang belum pernah ada sebelumnya untuk orkestra klasik ini diadaptasikan dari dunia teater, tetapi segera mendapat persetujuan dari konduktor utama Philharmonic yang bernama Herbert von Karajan. Ia menganggap ide tentang 'konsentrasi menyeluruh para pendengar yang menyeluruh pada pertunjukan musik' sangat tepat bagi kebutuhan mereka.

Scharoun membuat pengaturan bangunan dengan lembah bertingkat-tingkat, dengan orkestra yang berada pada bagian bawah sama dengan 'sebuah kebun anggur yang besar berada pada sisi bukit di sekitarnya'. Hal ini jelas memberikan keuntungan dan Karajan berpendapat bahwa kualitas akustik yang dihasilkan sangat ideal bagi gaya permainan Philharmonic, dengan apa yang ia sebut dengan *outswing* panjang' dan 'nafas khusus di permulaan dan akhir fase musikal'. Pengaturan ini juga memastikan bahwa tak seorang pun di antara 2.200 pendengar duduk lebih jauh dari 32 meter (107 kaki) dari panggung.

Dengan memecah pendengar ke dalam blok untuk 100–300 orang, Scharoun menciptakan apa yang ia sebut dengan 'komunitas pendengar' yang berkumpul di sekitar kelompok pemusik dengan jumlah yang hampir sama—seperti orang-orang yang berkumpul secara informal mengelilingi pemusik improvisasi di ruang luar kota. Untuk menguatkan perasaan ini, Sharoun mengatur tempat duduk dengan masing-masing sudutnya mengarah ke orkestra memberikan kesan keberagaman sudut pandang dan membuat fokus perhatian yang tepat, tidak lagi menggunakan aturan geometris kaku di tengah-tengah. Setiap teras mempunyai jalan keluar di tingkatannya sendiri, memutar foyer menjadi di bawah auditorium dengan berbagai tangga dan kolom miring menjadi salah satu ruangan paling dinamis dalam arsitektur modern. Seorang insinyur bernama Frei Otto menyebut ruang tersebut sebagai 'ruang dengan ribuan sudut'. Pengaturan ruang tidak mengikuti prinsip biasa, yaitu dibuat mengikuti urutan masuk dari halaman parkir sampai tempat duduk melalui ruang penitipan tas, tetapi membentuk pola sirkulasi labirin yang membuat bingung orang yang belum tahu.

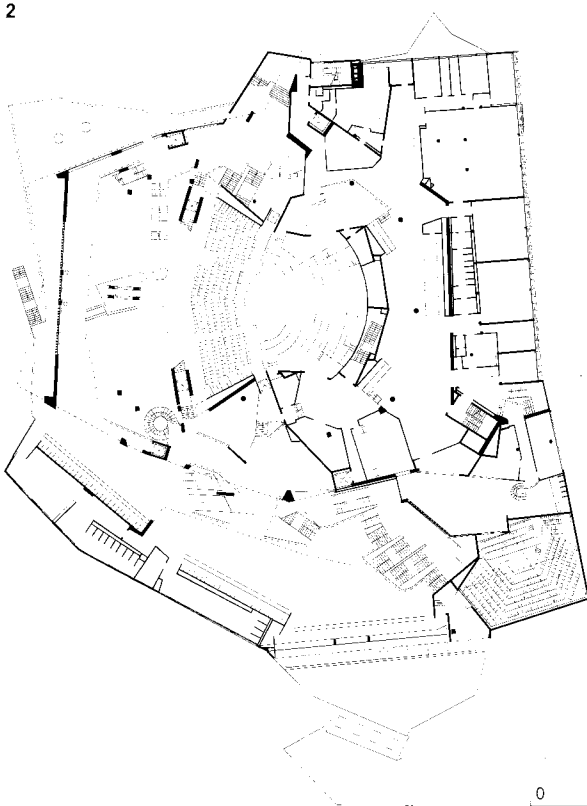
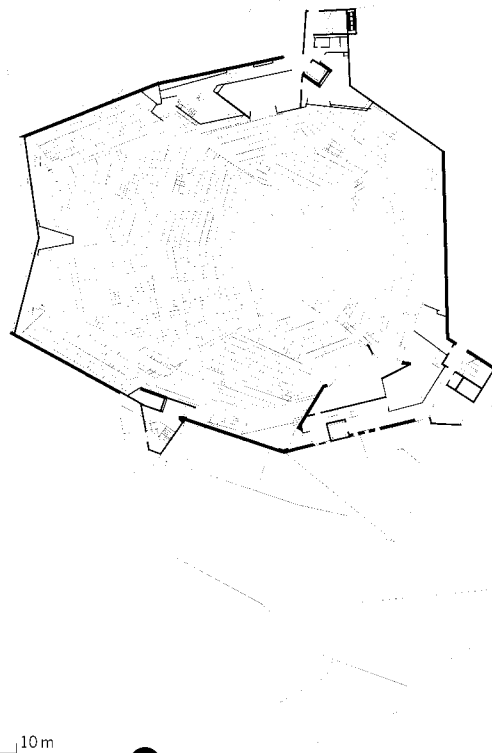
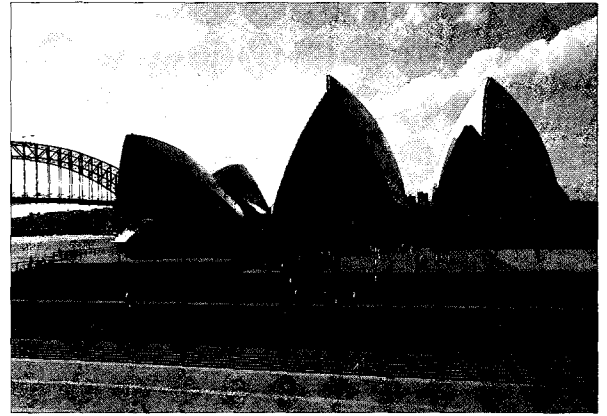
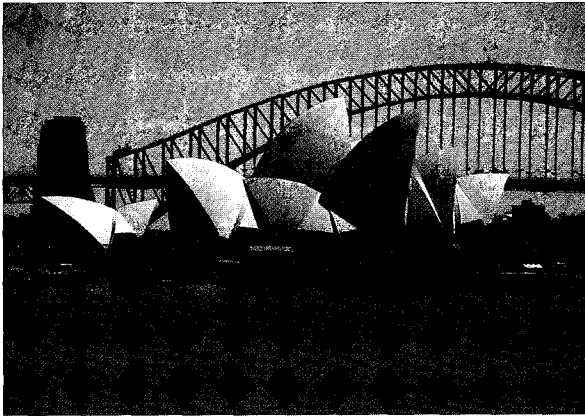
Secara akustik, inti gagasan Scharoun ini sangat menantang, yaitu bunyi orkestra menjadi terarah, termasuk bagi para penyanyi yang jauh. Dalam penggarapannya, denah bangunan mempunyai bias frontal dan interiornya dikembangkan sebagai kesatuan bidang reflektif yang kompleks. Langit-langit dibuat cembung seperti pada ruang pameran serta dengan reflektor yang menggantung untuk mencegah fokus suara yang tidak diiinginkan. Kecintaan Scharoun akan pengaturan 'organik' yang bebas idealnya cocok untuk menjawab kebutuhan akustik dan kekurangan skibat perspektif normal terhadap ukuran dan bentuk ruang yang tercipta dengan kualitas yang selalu berubah. Pengaturan ini membuat bagian dalam bangunan tampak jauh lebih kecil ketika dilihat dari pusat dibanding dari hasil fotografi dengan lensa bersudut lebar yang jarang dapat menangkap keakraban yang dicapai Scharoun.

Philharmonie tidak dibangun pada site yang telah dipilih untuk kompetisi, tetapi dipindah ke suatu area buangan di sudut Tiergarten atau *Kemperplatz,* yaitu sedekat mungkin dengan pusat Berlin walaupun masih di bagian barat. Sebuah Chamber Music Hall yang dirancang oleh Edgar Wisniewski berdasarkan sketsa Scharoun ditambahkan pada tahun 1984–1987 dengan niat untuk selalu menciptakan *Kulturforum.* Tidak seperti penambahan National Gallery oleh Mies van der Rohe dan rancangan Scharoun sendiri untuk Perpustakaan Nasional, penambahan ini masih memerlukan usaha untuk membuatnya menyatu dengan ruang kota. Bagaimanapun juga, secara ruang dan akustik, interior rancangan Scharoun yang hebat merupakan pencapaian ruang yang terbaik dari abad kedua puluh.

1

1. Potongan Timur Laut

2. Denah Lantai Bawah

3. Denah Lantai Atas

2

3

0 5 10 m
15 30 ft

Sydney Opera House

Jørn Utzon, 1918–
Sydney, New South Wales, Australia, 1956–1973

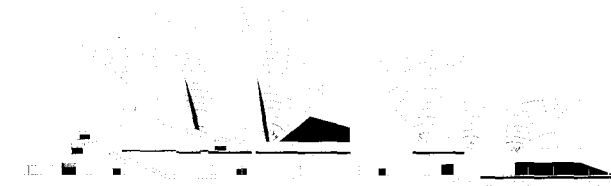
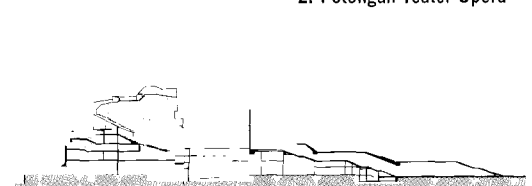
Setelah dua kali Perang Dunia, kita dapat melihat evaluasi ulang secara radikal dari idealisme 'Abad Mesin' yang telah mengilhami aliran utama Arsitektur Modern. Banyak orang mencoba mengombinasikan berbagai kemungkinan teknis konstruksi modern dengan ide yang berasal dari alam dan budaya kuno yang berbeda-beda. Sydney Opera House ini ditakdirkan menjadi bangunan paling terkenal dalam abad ke duapuluh. Proyek untuk bangunan ini dimenangkan pada tahun 1958 oleh arsitek muda dan hampir tidak dikenal, yaitu seorang arsitek Denmark bernama Jørn Utzon.

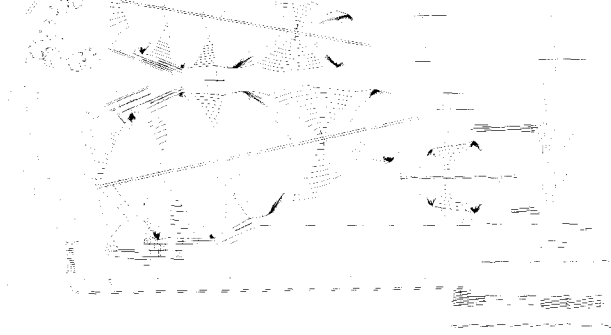
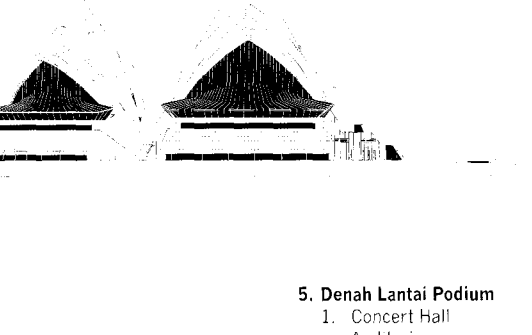
Kunci pengaturan ruang dalam rancangan Utzon adalah keputusan untuk menempatkan kedua auditorium utama berdampingan pada platform bertingkat untuk mengisi semenanjung yang sempit. Akibatnya, bagian samping dan area belakang panggung harus diletakkan di platform bawah dan melayani daerah-daerah tersebut dengan lift-lift besar. Sementara efek lainnya adalah membebaskan keseluruhan bidang atas sebagai ruang publik yang berkelanjutan. Hal itu merupakan ide yang mengejutkan dan tangga besar yang panjangnya hampir mencapai 90 meter (300 kaki) tanpa terputus tersebut menjadi ruang publik terbesar abad ini.

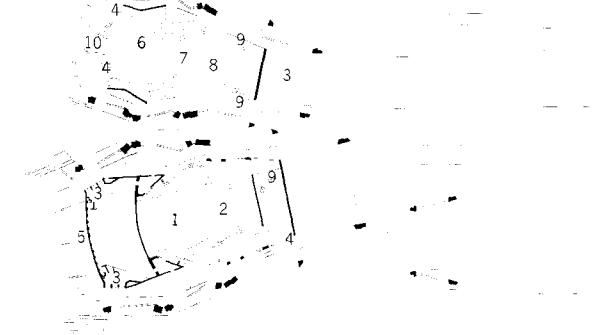
Inspirasi di belakang platform diperoleh dari kunjungan ke peninggalan kuil Maya di Yucatan, Mexico pada tahun 1949. Namun, dalam laporan kompetisinya, Utzon memyamakan desain ini sebagai tiruan acropolis yang gedung ampitheatrenya diukir serta seperti kuil monumental. Namun, untuk bangunan ini pada bagian atasnya ia tempatkan kulit kerang yang menaungi semuanya. Bentuk-bentuk skulptural dihitung agar terlihat bergeser secara konstan saat kita bergerak, dan harus terlihat dari atas jembatan pelabuhan. Keputusan untuk memberi penutup keramik diilhami oleh kubah masjid yang terang di atas bahan tanah liat pada kota-kota Islam. Pekerjaan pemasangan keramik itu sendiri berlangsung selama tiga tahun dan menghasilkan permukaan yang dengan uniknya menanggapi cahaya pelabuhan yang terus-menerus berubah.

Perwujudan desain Utzon menjadi *cause célèbre,* baik secara politis maupun arsitektural; tidak ada anggaran pembuatan (Lotere Negara dibuat untuk membiayainya); pertimbangan politis menuntut proyek dimulai sejak awal di tempatnya; dan gagasan Utzon untuk membangun 'layar' sebagai kulit kerang dari beton tipis terbukti mustahil secara teknis. Setelah tiga tahun para insinyur Ove Arup dan rekanannya bekerja untuk mewujudkan 'kerang' rancangan Utzon yang secara struktural benar dan memiliki bentuk geometris teratur; Utzon mengusulkan ide potongan tersebut dari permukaan satu bentuk melingkar. Dengan menggunakan geometri yang sama, mereka bisa dipecah menjadi tulang rusuk runcing yang pada gilirannya bisa dibagi lagi ke dalam unit pracetak dan post-tensioned ke dalam banyak bangunan lengkung, menjadikan proyek ini sebagai demonstrasi luar biasa atas potensi konstruksi prafabrikasi dalam menciptakan bentuk. Pekerjaan pemasangan dibuat dengan cara membuat pracetak 'penutup keramik' dan hasilnya sesuai dengan visi Utzon tentang alam sebagai model untuk 'standardisasi yang fleksibel'. Ia mengombinasikan

kerang dengan ide inovatif yang serupa bagi langit-langit akustik dan dinding kaca dan yang tergantung pada kerang. Diilhami saat menyaksikan ombak memecah di luar studionya, langit-langit dihasilkan oleh jejak silinder bergulung yang dibuat menggunakan lembaran plywood sepanjang 15 meter (50 kaki), yaitu ukuran yang dapat diakses oleh kapal pengangkut dari lokasi itu. Geometri dinding-dinding kaca berasal dari sayap berbulu dari seekor skua yang sedang terbang, yang dibuat dengan memanfaatkan lembaran-lembaran kayu lapis terpanjang di dunia.

Karena adanya perubahan dalam pemerintahan pada tahun 1966, Utzon terpaksa pergi pada tahun berikutnya dan semua gagasannya untuk bagian interior tidak direalisasikan oleh arsitek-arsitek lokal yang ditunjuk untuk menyelesaikan gedung opera ini. Walaupun pengerjaan bangunannya relatif biasa saja, bentuk Opera House yang tak terlupakan dan pengaturan bentuk superlatif menjamin kemasyhurannya di dunia, menjadi standar bagi simbol-simbol kota besar berikutnya yang hanya tersaingi oleh karya Frank Gerry di **Bilbao Guggenheim Museum** (hlm. 224).

1. Tampak

2. Potongan Teater Opera

3. Denah Atap

4. Tampak Utara

5. Denah Lantai Podium

1. Concert Hall Auditorium
2. Platform Orkestra
3. Foyer
4. Ruang Ducting
5. Lounge
6. Auditorium Teater Opera
7. Ruang Orkestra di Bawah
8. Panggung
9. Lift
10. Ruang Kontrol Pencahayaan

Richards Medical Research Building

Louis Kahn, 1901–1974
University of Pennsylvania, Philadelphia, Amerika Serikat, 1957–1961

Walaupun lahir pada tahun 1901, Louis Kahn belum menjadi perhatian internasional sampai dengan tahun 1950-an. Orang tuanya yang berasal dari Rusia beremigrasi ke Amerika Serikat pada tahun 1905 dan ia belajar di University of Pennsylvania, sebuah akademi Beaux-Arts terbaik di Amerika. Louis Kahn mulai memerhatikan gerakan modern pada tahun 1928, saat Oscar Stonorov—orang yang memperkenalkannya pada tulisan Le Corbusier -'datang untuk tinggal'. Ia kemudian menambahkan tulisan tersebut dengan 'sebuah kota indah yang benama Le Corbusier'. Tahap menentukan dalam perkembangan Kahn adalah tahun 1950–1951 saat berada di Akademi Amerika di Roma. Ia menjadi dekat dengan asal-muasal arsitektur Barat saat melakukan perjalanan ke Mediterania. Kahn adalah seorang juru gambar hebat, dan dalam sketsa, piramidanya, hypostyle hall di Karnak, Vila Hadrian, serta tempat-tempat Yunani klasik mengasumsikan intensitas dan vitalitas yang tidak dimiliki oleh generasi arsitek berpendidikan Klasik.

Penemuan kembali massa dan volume yang mula-mula diajarkan Beaux-Arts, mendapat penguatan dari arah baru dalam karya-karya Le Corbusier seperti pada **Unité d' Habitation** di Marseilles (hlm. 100). Namun, pada tahun 1955-lah Kahn siap memikirkan kembali arsitektur dari awal. Segala sesuatu tidak akan bisa dianggap sepele lagi, setiap aspek dari suatu bangunan harus dilihat prinsip utamanya. Saat-saat seperti itu jarang terjadi pada seorang arsitek bangunan yang pertama kali menjadi sebab munculnya pertanyaan-pertanyaan utama yang dilontarkan, sekaligus sebagai jawaban adalah rumah primitif Abbe Laugier, yaitu sebuah rumah pemandian yang merupakan bagian rancangan yang tidak terealisasi untuk Pusat Komunitas Trenton di New Jersey.

Di Trenton, empat bangunan beratap piramid diatur secara simetris di sekitar ruang utama dengan atap yang didukung oleh 'kolom' kotak yang terbuat dari blok beton dan tetap membiarkan adanya celah sebagai pintu masuk atau area servis rumah. Di samping ukurannya yang kecil, bangunan ini mempunyai kekuatan masa lalu dan hal ini mengkristal dalam semua prinsip Kahn di kemudian hari. Hal ini dapat kita anggap sebagai pembagian radikal antara ruang yang 'melayani' dan 'dilayani' serta penginte-grasian ruang dan struktur ke dalam 'Order'.

Gedung Richards Medical Research merupakan hasil pertama dari visi baru Kahn ini. Menara-menara laboratoriumnya berbentuk bujur sangkar, dan dilayani oleh shaft terbuat dari bata pada bagian tengah sisi-sisi bangunan yang bebas. Pada bagian ini terdapat lift, tangga, dan pipa saluran servis, tetapi mereka tidak mendukung struktur. Bagian ini terbuat dari elemen beton pracetak dengan kolom yang ditempatkan pada titik ketiga pada tiap sisi yang menopang balok kantilever sebagai jawaban atas penyusutan beban. Di atas garis bata, semua hal yang tidak struktural dipasangi kaca. Pada tahap ini dalam perkembangannya, Kahn masih berjuang untuk menemukan susunan yang sesuai untuk kulit bangunan.

Denah yang dibuat Kahn memiliki kejelasan sangat bagus yang menghasilkan massa indah yang secara tidak langsung mengingatkan kita akan menara kota

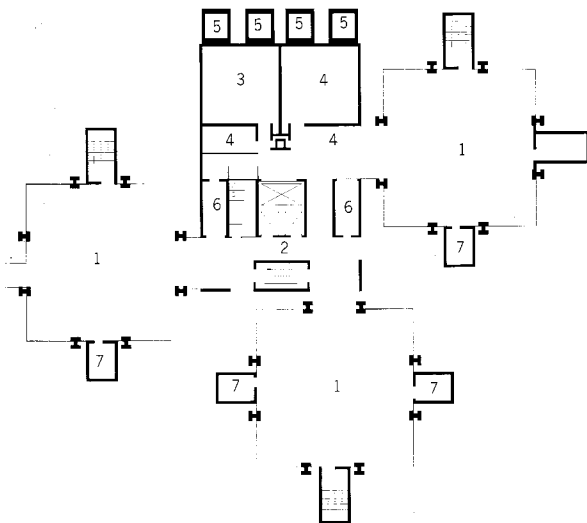
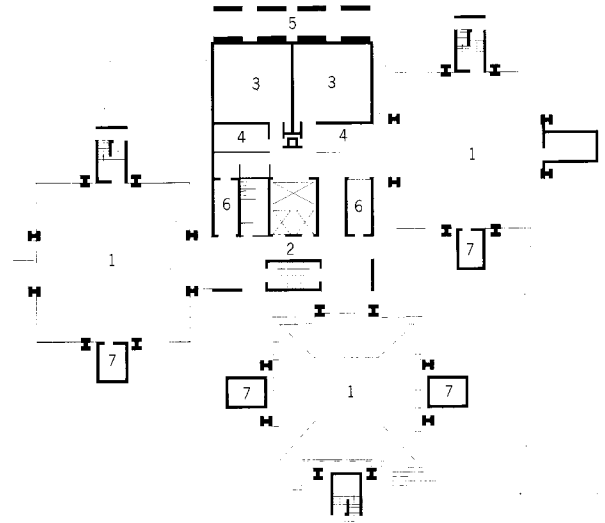
berbukit di Italia seperti San Gimignano. Hal tersebut juga mempunyai kualitas seperti kota yang memungkinkan penghuni dapat melihat ke seberang ke dalam laboratorium rekan lainnya. Sayangnya, desain ini tidak terlalu mampu mengakomodasikan kehidupan di laboratorium yang berantakan. Pipa dan saluran akhirnya keluar dari tempat yang telah disediakan, kemudian sukar untuk membagi ruangan secara fleksibel. Ruangan-ruangan akhirnya cenderung menjadi terlalu panas sehingga menyebabkan orang meletakkan tumpukan barang yang tidak enak dipandang di dekat kaca untuk menghindari panas.

Kekurangan-kekurangan tersebut jelas mengecewakan penghuni bangunan, tetapi mereka tidak melakukan apa pun untuk mengurangi kekuatan representasi arsitektur bangunan laboratorium ini. Walaupun banyak dari bentuk kuncinya telah ada pada **Larkin Building** oleh Frank Lloyd Wright (hlm. 28), desain Kahn merupakan resolusi orisinil dan sangat ekspresif akan banyaknya tantangan utama, baik praktis maupun estetis dalam arsitektur.

1

1. Tampak

2. Denah Lantai Atas
1. Menara-menara Studio
2. Elevator dan Tangga
3. Bagian Binatang
4. Ruang Servis Bagian Binatang
5. Saluran Masukan Udara Bersih
6. Shaft Pendistribusian Udara
7. Saluran Bau dan Exhaust

3. Denah Lantai Dasar
1. Menara-menara Studio
2. Elevator dan Tangga
3. Bagian Binatang
4. Ruang Servis Bagian Binatang
5. Saluran Masukan Udara Bersih
6. Shaft Pendistribusian Udara
7. Saluran Bau dan Exhaust

Palazzo dello Sport

Pier Luigi Nervi, 1891–1979
Roma, Italia, 1958–1959

Karena tergetar oleh pemandangan Menara Eiffel dan Machine Hall di Pameran Ulang Tahun kota Paris tahun 1889, Anatole de Baudot, seorang murid Viollet-Le-Duc, mengatakan bahwa 'telah sejak lama pengaruh arsitek merosot dan para insinyur, *l'homme moderne par excellence*, mulai menggantikannya'. Di antara para arsitek progresif, insinyur adalah pahlawan baru, bahkan Adolf Loos lebih jauh lagi menyebut mereka sebagai 'orang Yunani kita'. Alasannya tidaklah sukar untuk ditemukan.

Batu telah menjadi dasar Arsitektur Barat selama lebih dari dua millenium. Kemampuan konstruksi batu telah banyak dimengerti melalui praktik membangun yang terus berubah, tetapi pada abad ke sembilanbelas para arsitek tiba-tiba berhadapan dengan suatu merebaknya bahan material baru—seperti besi, baja, dan beton bertulang yang hanya memiliki sedikit contoh cara pemakaiannya. Pada sisi lain insinyur mempunyai pengetahuan bekerja menggunakan material baru ini secara empiris (berdasarkan uji coba) untuk menghitung ukuran yang sesuai bagi bagian-bagian struktur. Dan ketika mereka melakukannya tanpa contoh bentuk-bentuk arsitektur masa sebelumnya, hasilnya sering memperlihatkan 'efisiensi' dan 'ketepatan bagi tujuan' yang menjadi aspek kunci dari teori fungsionalisme dan keindahan yang mulai berkembang pada abad kedelapan belas. Contohnya adalah jembatan yang dibuat oleh seorang insinyur dari Swiss bernama Maillart, —yang karyanya juga dianggap sebagai hasil karya seni.

Hanya beberapa orang insinyur yang telah membangun reputasi dalam bidang arsitektur untuk karya mandiri mereka dan yang paling berhasil adalah Pier Luigi Nervi. Bagi Nervi, pemisahan antara 'seni' dalam arsitektur dan 'teknik' dalam rancang bangun tidak tepat dan merusak. Ia percaya bahwa 'membangun dengan tepat', adalah inti sari dari arsitektur. Ia mengkhususkan diri pada material beton bertulang. Ia menjadi arsitek sekaligus insinyur dan menemukan tak seorang pun yang ingin membangun idenya, kecuali kontraktor. Ia juga mengembangkan teknik konstruksi yang dicita-citakan oleh tukang bangunan konvensional dan menuntut standar pengerjaan tradisi Italia terbaik.

Sudah cukup lama Nervi menarik perhatian internasional, yaitu setelah menyelesaikan rancangan Stadion Kota di Florence tahun 1932. Ia memenangkan kompetisi atas dasar pembiayaan, tetapi bagian tribun dengan atap kerang yang diperkaku serta didukung oleh balok kantilever yang dasarnya bercabang dua sehingga tampak jelas dan indah. Bagian tangga berbentuk abstrak yaitu bentuk spiral yang seperti tidak menentu. Untuk rancangan kubah besar Palazzo dello Sport, yaitu salah satu dari tiga bangunan yang dirancang Nervi untuk Olimpiade tahun 1960 di Roma, ia menggunakan kembali sistem atap yang ia kembangkan pada tahun 1948–1949 untuk hall pameran di Turin. Semua potongan rusuk bangunan menggunakan prafabrikasi dan disatukan dengan beton tuang pada bagian atas dan bawahnya. Bagian akhirnya disatukan sedemikian rupa sehingga beban disalurkan melalui bagian segitiga ke 48 sambungan yang bertumpu pada cincin yang dibentuk oleh tempat duduk bagian atas. Kemudian, bagian-bagian tersebut ditopang oleh kolom *in-situ* dengan permukaan

melengkung. Bentuk geometris yang kompleks dikombinasikan dengan bagian-bagian permukaan yang membentuk kesatuan di bawah tempat duduk untuk memberikan efek visual yang mengesankan.

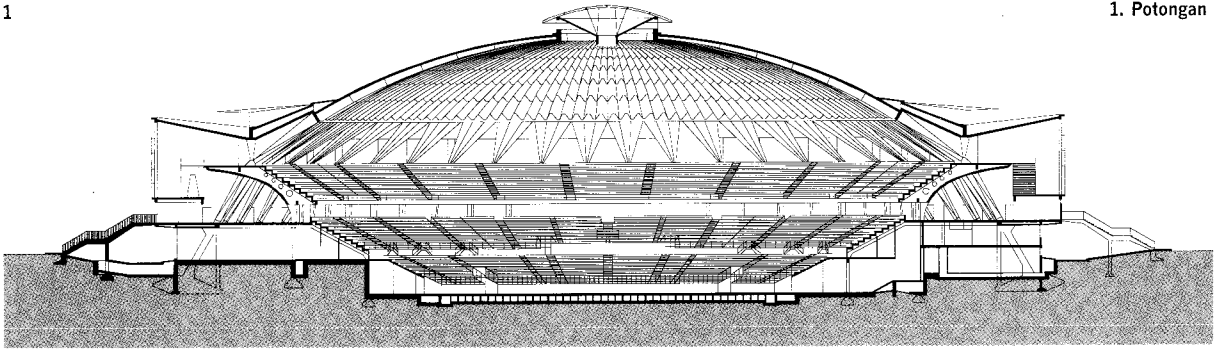
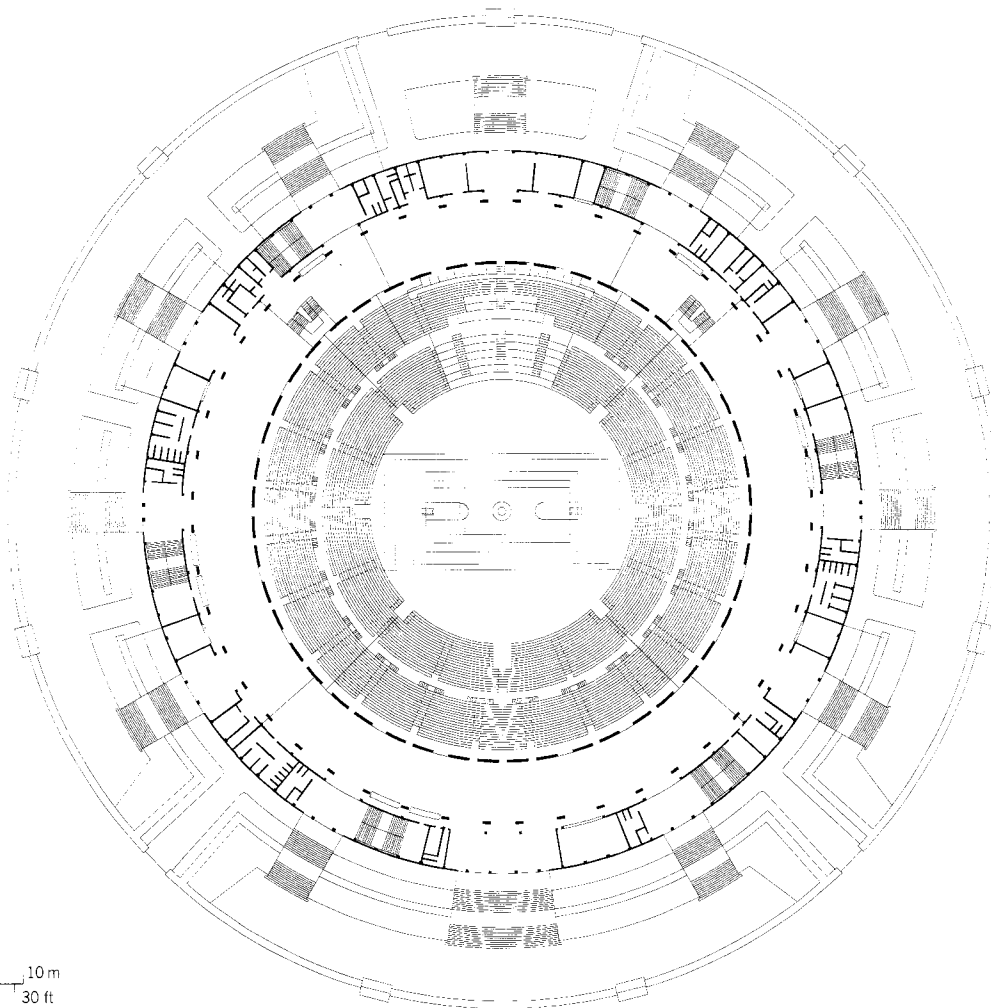
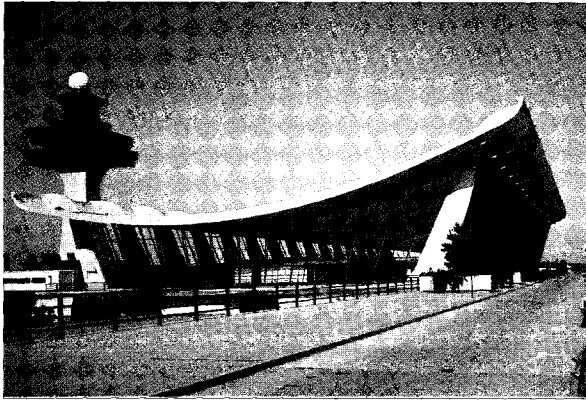
Dari luar, Palazzo dello Sport tampak tidak seindah bangunan Palazzetto yang lebih kecil, struktur utamanya disamarkan oleh galeri kaca sehingga membuatnya statis dan berat. Namun dari dalam tampilan kubah beton yang luas yang tampak melayang-layang di atas garis cahaya sangat indah. Seperti yang dikatakan Nervi, bentuknya mungkin merupakan hasil logika struktur yang tegas, tetapi pemilihan struktur selalu didasari oleh perasaan sempurna akan bentuk.

1

1. Potongan

2

2. Denah

0 5 10 m
15 30 ft

Dulles International Airport

Eero Saarinen, 1910–1961
Chantilly, Virginia, Amerika Serikat, 1958–1962

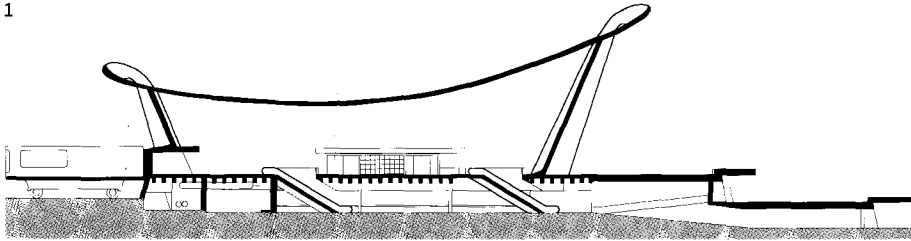
Eero merupakan putra seorang arsitek terkenal Finlandia bernama Eliel Saarinen. Ia dilahirkan di Hvitträsk, sebuah tempat yang merupakan karya besar Romantik Nasional. Ia kemudian pindah ke Amerika Serikat pada tahun 1923 mengikuti kesuksesan sang ayah yang memenangkan hadiah kedua sebesar $20.000 dalam kompetisi merancang Chicago Tribune. Dengan dukungan seorang jutawan pembuat mobil, Eliel mendirikan sekolah seni progresif dan desain di Cranbrook, di sebelah utara Detroit. Namun sebaliknya, Eero memilih untuk belajar arsitektur dengan pendidikan konvensional Beaux-Arts di Yale. Setelah lulus pada tahun 1934, ia bekerja dengan Norman Bel Geddes dan tiga tahun kemudian melalui Geddes ia bertemu Charles Eames. Atas usul Eero, Eames diundang untuk menjadi Kepala Departemen Desain Eksperimental di Cranbrook dan bekerja bersama Florence Knoll, Harry Weese, Ralph Rapson, dan Harry Bertoia. Mereka merupakan para perancang yang akan mengubah bentuk furnitur Amerika setelah masa perang berakhir. Pada tahun 1940 Eames dan Eero Saarinen memenangkan hadiah pertama untuk dua kategori utama pada kompetisi merancang furnitur 'organik' yang diadakan oleh Museum Seni Modern di New York.

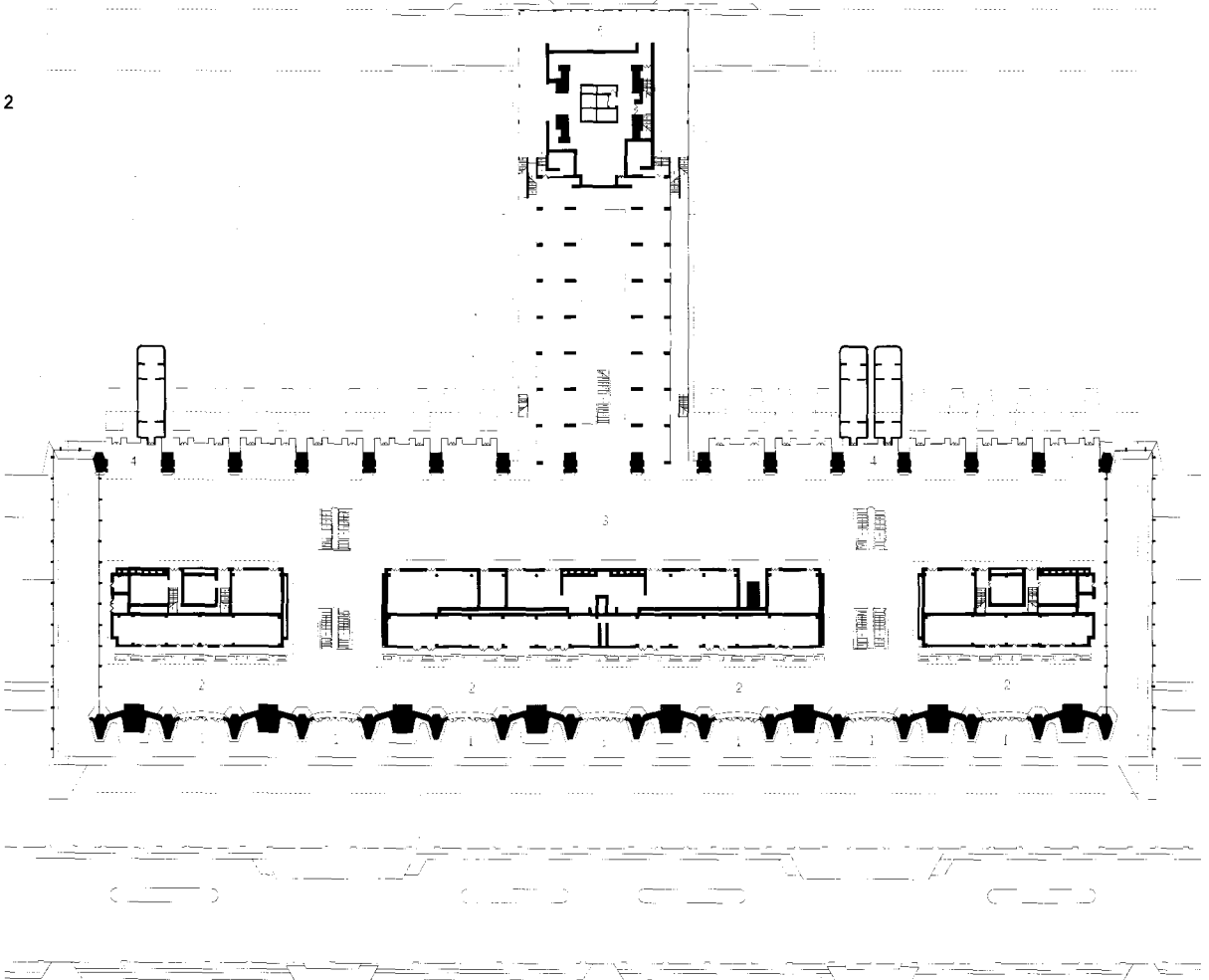
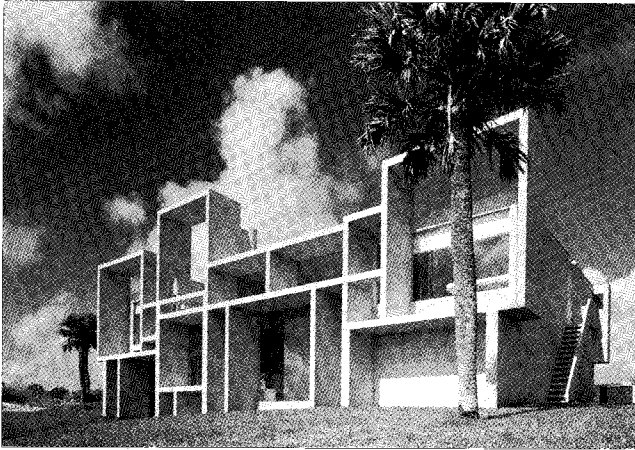
Dari tahun 1941 sampai kematian Eliel tahun 1950, kedua orang ayah dan anak ini bekerja sebagai rekanan. Proyek yang membawa Eero menjadi perhatian internasional adalah mendesain Pusat Teknik General Motors seluas 900 hektar. Gaya rancangan utama bergaya Miesian ini tidak mengindikasikan bentuk-bentuk indah dan plastis yang membuatnya terkenal di kemudian hari. Namun, deskripsi akan bentuk-bentuk inovatifnya, khususnya penggunaan sistem sambungan dari karet sintetis untuk melapisi kaca dan panel-panel metal berenamel ke dalam rangka aluminium, memperlihatkan bahwa ia ingin mengadakan revolusi industri bangunan melalui produksi massal.

Pendekatan Saarinen berubah secara dramatis, tetapi bukan tingkat ambisinya. Sikap 'organik' arsitektur baru terlihat pada proyek yang paling terkenal di tahun 1956, yaitu proyek terminal TWA di Idlewild Airport New York (sekarang Kennedy Airport). Mungkin hanya **Sydney Opera House** rancangan Utzon (hlm. 128) yang mendapatkan profil publik yang lebih besar dibandingkan dengan 'burung besar' bergelombang rancangan Saarinen. Walaupun kemudian pada kenyataannya terdapat beberapa hal yang mengecewakan. Airport ini tampak jauh lebih kecil dibandingkan dalam foto dan hampir hilang di antara bangunan sekitarnya. Karena permasalahan teknis dengan jalan yang bergerak dan bentuk-bentuk yang kompleks lainnya bangunan ini menjadi tidak fleksibel.

Dengan proyek mendesain sistem bandar udara lengkap untuk melayani Washington DC, Saarinen menggantikan sistem sirkulasi seperti 'jari' yang memakan waktu. Setelah melakukan studi menyeluruh, ia menyimpulkan bahwa versi 'primitif' sistem shuttle-bus yang masih digunakan di Eropa masih menjadi pilihan terbaik. Kunci dari perkataan Saarinen adalah 'sebuah ruang keberangkatan di atas kemudi dan roda, sebagai bagian bangunan terminal yang melepaskan diri dari bangunan

dan pergi ke tempat parkir atau servis pesawat'. Di sini yang sedang ia kerjakan adalah arsitektur yang dapat berpindah yang pada tahun 1960-an diimpi-impikan oleh para avant-garde.

Bangunan terminal membentuk ambang linier antara daratan dan angkasa tempat para penumpang bisa berpindah secara langsung. Bila diperluas dengan bebas, bentuk potongan bangunan dapat dipahami sebagai bidang 'menggantung antara bumi dan langit'. Dari segi struktur, Saarinen menggunakan kabel *catenary* untuk menopang atap beton, dengan kolom-kolom yang bertumpu keluar untuk menahan gaya lateral. Hasilnya berupa langit-langit *sag-curve* yang luar biasa mengesankan, dan terlihat dari luar melalui kaca cekung yang menghindari kecenderungan lembaran datar yang tampak buram. Bangunan ini diselesaikan setelah kematian tragis Saarinen akibat kanker, dan bangunan tersebut menjadi karya terbesarnya.

1. Potongan melalui Hall Utama

2. Denah Level Masuk
1. Entrance
2. Kantor Tiket
3. Custom/Pabean
4. Gerbang Keberangkatan untuk Mobile Lounges
5. Gedung Administrasi dan Kontrol

Milam Residence

Paul Rudolph, 1918–1997
Ponte Vedra, Florida, Amerika Serikat, 1959–1961

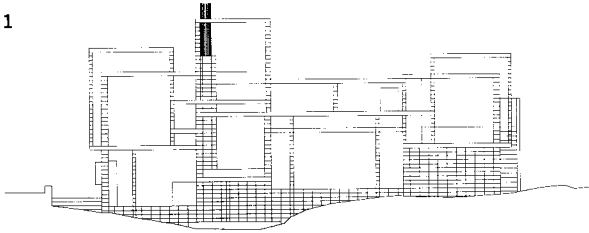
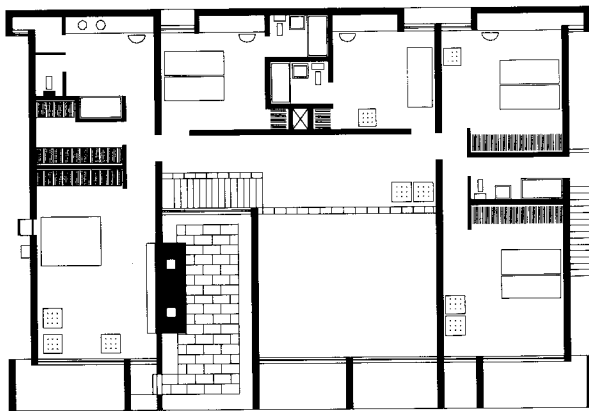
Walaupun terkenal dengan proyek publiknya yang monumental, seperti gedung Seni dan Arsitektur di Yale University dan State Service Center di Boston, Massachusetts, Paul Rudolph menarik perhatian sebagai arsitek serangkaian rumah indah di Florida, salah satunya yang terbaik adalah rumah kediaman Milam. Setelah lulus dari kelas master Walter Gropius di Graduate School of Design, Harvard University, Rudolph pindah ke Florida untuk bekerja sama dengan Ralph Twitchell, seorang arsitek yang hampir 20 tahun lebih senior. Pada tahun 1949 ia mendapat tawaran untuk menjadi partner dan bersama-sama mereka membangun rumah-rumah yang diadaptasikan dengan iklim lokal. Saat itu, ia belum melihat Rumah Studi Kasus California yang dipromosikan oleh John Entenza (seperti **Eames House**, hlm. 92).

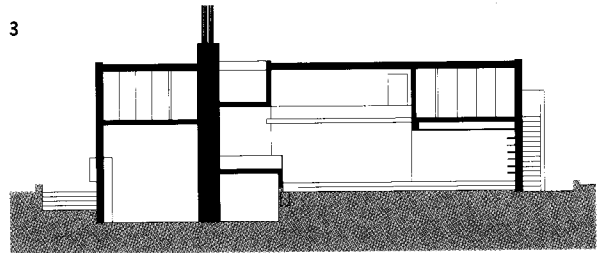
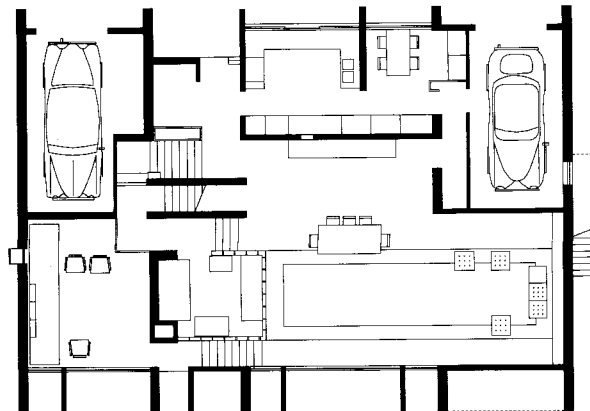
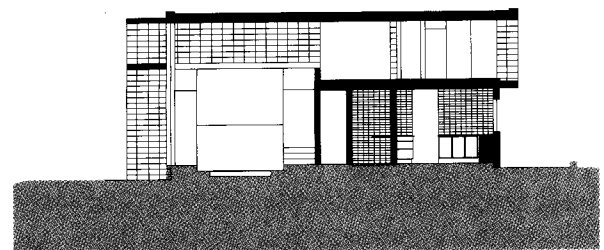
Untuk mengejar idenya sendiri, Rudolph memutuskan berpisah dengan Twitchell pada tahun 1952. Pada edisi peresmian *Perspecta,* sebuah jurnal Sekolah Arsitektur Yale, ia dikenal sebagai pewaris terkemuka modernisme di Eropa. Ketertarikannya pada karya Mies dan Le Corbusier dan pencariannya atas bentuk-bentuk ekspresi monumental dilengkapi dengan daya tarik ide rumah primitif. Hal ini kemudian mendapat tantangan untuk membangun site pantai. Dukungan lainnya adalah teori neoklasik yang berhubungan dengan Abbe Laugier dan pameran arsitektur antropologi yang diselenggarakan oleh Museum Seni Modern di New York, dimulai dengan Seni Laut Selatan pada tahun 1946.

Pada saat Rudolph membangun rumah Milam, ia telah menyatukan banyak pengaruh dan merasa bebas dari sistem modular kaku yang mengontrol karya-karya sebelumnya. Di sini, satu-satunya kendali dimensional adalah ukuran 20 x 20 x 40 sentimeter (8 x 8 x 16 inci) yang merupakan standar blok beton untuk dinding struktural dan partisi. Kunci dari pengaturan rumah berada pada potongan, bukan pada denahnya. 'Lantai' diubah ke dalam platform-platform yang ditempatkan di sekitar perapian sebagai pusatnya dan diartikulasikan ke dalam beberapa tingkatan. Ketinggian dan penempatan platform dibuat untuk menciptakan 'suasana hati' yang berbeda pada interiornya, menyesuaikan pada kebutuhan saat duduk kita dalam kelompok, sendirian, atau saat membaca. Sebagai resolusi ruang sebuah volume berbentuk seperti kotak yang kompleks, kita dapat melihat hubungan terdekat proyek ini dengan modernisme Eropa. Namun, hal tersebut juga mencerminkan penghormatan awal Rudolph. Pada rumah rancangan Frank Lloyd Wright yang menggunakan blok bata yang diekspos. Penggunaan bahan ini mengacu pada komposisi dalam eksperimen Wright dengan blok bata pada tahun 1920-an.

Bentuk paling mengesankan pada rumah Milam adalah layar tiga dimensi yang mendominasi sisi timurnya. Walaupun denahnya berkembang sebagai perubahan sistem-sistem dermaga klasik yang menjadi inspirasi pada rancangan rumah-rumah sebelumnya, bentuk tersebut secara jelas memperlihatkan penggunaan *brises-soleil* secara ekspresif oleh Le Corbusier. Rumah tersebut memiliki pendingin udara sehingga bebas dari batasan lingkungan yang menghasilkan bentuk kaku pada

rancangan Le Corbusier. Rudolph bebas mengembangkan terminologi ruang yang asli miliknya sendiri. Kegembiraan yang masuk ke dalam rumah segera berkembang menjadi Mannerisme yang matang, dengan bentuk dan ruang agresif sebagai karakteristik bangunan publik rancangannya.

1. Tampak Barat

2. Denah Lantai Satu

3. Potongan Utara-Selatan

4. Denah Lantai Dasar

5. Potongan Timur-Barat

Querini Stampalia Foundation

Carlo Scarpa, 1906–1978
Venice, Italia, 1959–1963

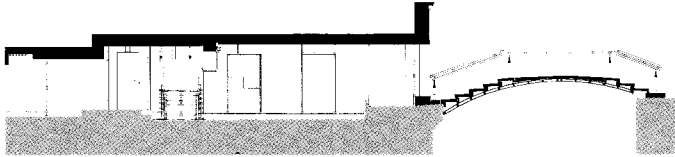
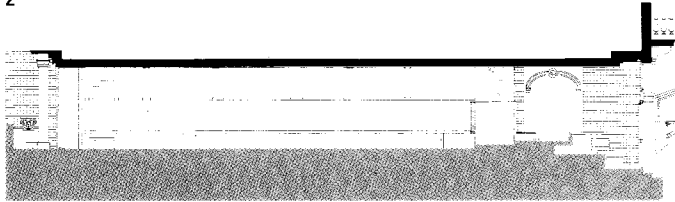
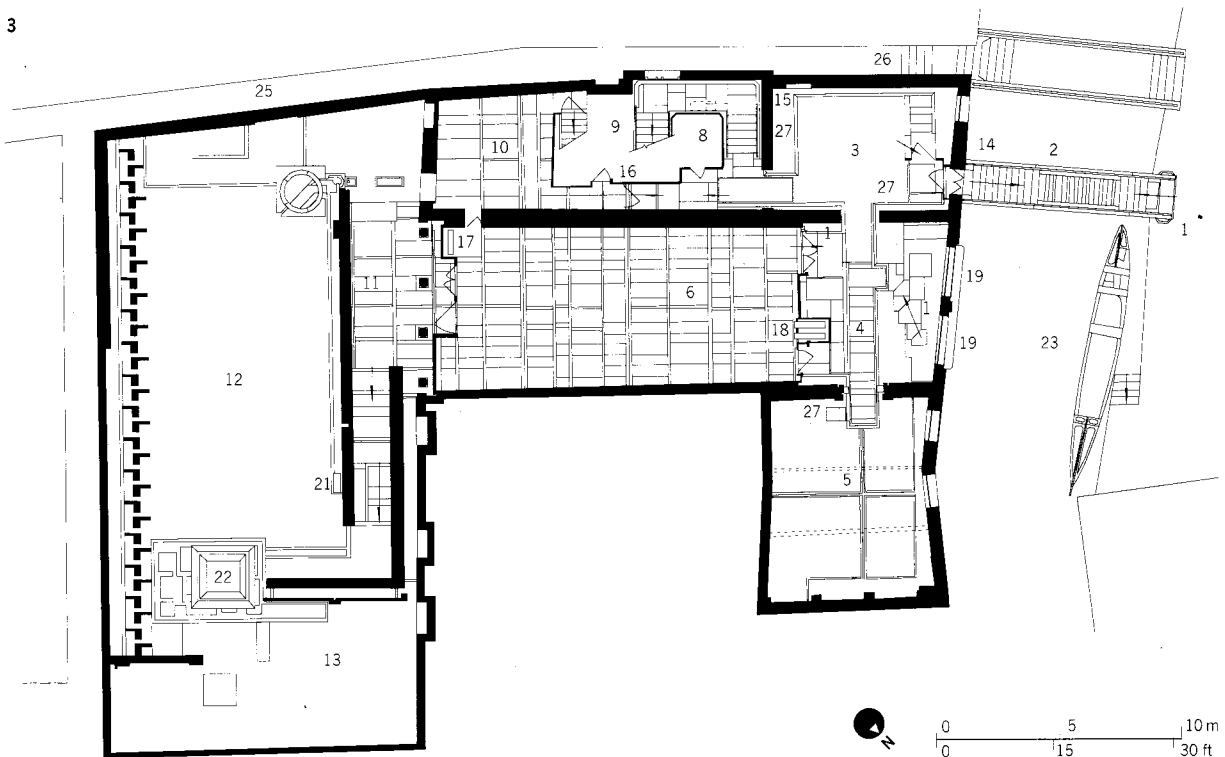
Carlo Scarpa membuat proyek membosankan seperti merenovasi bangunan tua ke bangunan baru menjadi mengesankan. Ia bekerja di Venice dan sekitarnya, tempat kelahirannya, dan menjadi pusat perhatian mulai tahun 1950–an sebagai perancang untuk pameran, kemudian untuk 'intervensi' dalam bangunan eksisting. Seperti contohnya yang paling terkenal di Castelvecchio di Verona (1958–1964), dan kemudian dengan kesuksesan yang sama pada bangunan yang lebih rumit yaitu Querini Stampalia Foundation di Venice. Palazzo milik keluarga Querini ini berdiri sejak tahun 1510—bangunan seperti itu jarang sekali yang 'selesai'—dan saat kematiannya pada tahun 1869 Count Giovanni Querini Stampalia meninggalkan bangunan dan koleksinya untuk membantu pendidikan'. Giuseppe Mazzariol ditetapkan sebagai direktur yayasan pada tahun 1958 dan tahun berikutnya mulai bekerja dengan Scarpa saat merenovasi gedung tersebut.

Rencana pekerjaan berubah seiring dengan pelaksanaan, dan awal dari rencana yang kontroversial,—adalah jembatan baru bagi Campiello S. Maria Formosa yang melewati sebuah jendela. Jembatan tersebut memperlihatkan pendekatan yang dilakukan Scarpa, yaitu membuat perbedaan yang jelas antara elemen utama dan sekunder. Struktur utama terdiri dari dua buah lengkungan paralel yang merupakan hasil penyatuan dari delapan plat baja, tempat mulainya tangga dari kayu pohon ek solid yang diangkat satu per satu dan didukung oleh penopang baja yang kompleks. Logika yang sama juga terdapat pada pegangan tangga—sebuah pipa baja 'struktural' di bagian bawah menopang potongan kayu jati yang dihubungkan oleh sambungan dari bahan kuningan.

Dari jembatan kita melewati pasangan pintu-pintu baja dan kaca, yang tetap terbuka sepanjang hari dan dengan rapi membuat garis pada jendela terdahulu. Kemudian, melalui pintu kaca tanpa bingkai kita masuk ke dalam ruang masuk yang semua kuncinya bergerak dari bagian interior. Lantai yang baru terbuat dari batu Istrian putih yang cemerlang yang ditemukan di seluruh Venice dan dibingkai dengan pinggiran beton tinggi—sebuah tanggapan atas *acqua alta* yang secara teratur membanjiri Venice. Diatur dalam panel-panel ortogonal, lantai dipisahkan dari bahan tua yang tidak beraturan oleh 'parit' sempit, begitu pula dengan dinding dan langit-langit. Dinding dan langit-langit dibuat dari panel Venesia istimewa, *stucco lucido* yang bersinar, sedangkan stucco pada dinding dibingkai oleh baja dalam panel yang ukurannya tidak beraturan seperti sebuah lukisan besar Mondrian.

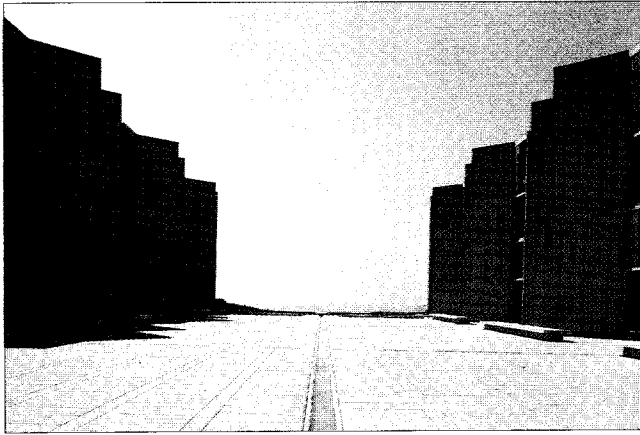
Air masuk ke dalam interior melalui pintu air lama yang dulunya pintu masuk utama (gondola). Scarpa melapisi bukaan bangunan dengan kisi-kisi dari baja dan kuningan yang dapat berputar yang mengingatkan kita pada jendela bangunan Islam. Dari bagian air inilah muncul tangga beton yang dilapisi batu Istrian, secara simbolis diangkat ke ketinggian lantai baru. Permainan menakjubkan dari pantulan sinar melalui layar merupakan persiapan bagi kolom limestone yang tampak lebih rumit. Kolom ini bertakik dengan alur berlapis daun emas, yang seba-

giannya menjadi layar ruang pameran utama. Kemudian, pada bagian belakangnya terletak sebuah kebun elok.

Ruang pameran di bagian atas, seperti juga pintu masuk, merupakan meditasi dari *Acqua alta,* seperti panel-panel lantai dari beton pracetak diberi finishing agregat dan mengganti bagian bawah dinding untuk melindungi slab berlapis travertine di bagian atasnya. Beton terbagi secara tidak teratur dengan garis batu Istrian, membuat lantai menjadi sebuah produk 'lokal'. Sementara itu, travertine, yaitu batu bangsa Roma yang termasyhur, dibagi oleh garis dari bahan kuningan. Kombinasi mewah ini mengingatkan kita pada bagian depan palazzi tradisional Venesia yang sering dilapisi dengan batu eksotis serta disusun dengan menarik, menggunakan sumber daya yang tersedia pada sebuah kerajaan bahari.

1. Potongan melalui Daerah Masuk dan Tangga

2. Potongan Melalui Ruang Pamer Utama

3. Denah Lantai Dasar

1. Campeiello S. Maria Formosa
2. Jembatan Masuk
3. Ruang Masuk
4. Gerbang Air
5. Ruang Barat Laut
6. Ruang Pamer Utama
7. Tangga ke Perpustakaan
8. Lift
9. Ruang Cuci
10. Ruang Barat Daya
11. Teras Taman
12. Halaman Rumput
13. Halaman Kecil
14. Pintu-pintu Masuk
15. Lemari Tombol
16. Pintu Pejalan Kaki
17. Pintu Travertine
18. 'Kolom' Radiator
19. Gerbang Watergate Grilled
20. Sumur Kering
21. Sumber Air
22. Kolam
23. Kanal Rio S. Maria
24. Tangga Panjat
25. Pintu Taman
26. Pintu Masuk Terdahulu
27. Bagian Pinggiran jalan

Salk Institute

Louis Kahn, 1901–1974
La Jolla, California, Amerika Serikat, 1959–1965

Salk Institut didirikan dan dipimpin oleh Dr. Jonas Salk, seorang ilmuwan penemu vaksin pertama untuk melawan polio. Salk Institut merupakan sebuah pusat riset biologi yang bertujuan untuk mempromosikan suatu pendekatan menyeluruh dalam kesehatan di mana ras manusia, seperti halnya dengan ilmu 'keras' seperti fisika dan kimia juga mempunyai peran dalam kehidupan. Salk mengunjungi kantor Kahn di Philadelphia pada tahun 1959 untuk meminta rekomendasi arsitek mana yang pantas untuk membangun institutnya. Namun, setelah melihat **Richards Medical Research Building** (hlm.130) yang sedang dibangun, ia menawarkan proyek tersebut pada Kahn.

Kota La Jolla menyambungkan site pantai yang luas dan Institut yang dibangun tersebut dimaksudkan meliputi hunian bagi para anggota dan sebuah tempat pertemuan besar. Sayangnya, tempat pertemuan ini merupakan salah satu desain terbaik Kahn yang tidak terwujud. Dalam rencana awal untuk keseluruhan Institut yang dibuat tahun 1960, laboratorium diatur dalam pasangan menara-menara di sekitar halaman—merupakan tanggapan Kahn akan kecintaan Dr. Salk pada biara St Francis Assisi. Menara biara tersebut kemudian diubah menjadi berbentuk lurus dengan blok bangunan seperti memeluk tanah. Pada mulanya Kahn membuatnya sebagai rangkaian unit-unit nonhierarki yang bergerak ke pantai.

Setelah dibangun, sepasang gedung labroratorium yang besar membingkai taman pusat dalam bentuk taman dengan jalan setapak yang dinyatakan hanya dengan sebuah saluran air di tengah. Taman tersebut terletak dua lantai di atas tanah, dibingkai oleh cloister menerus sepanjang tiap sisi blok—sebuah tanggapan atas iklim lokal seperti gema dari pengaturan biara Assisi. Di atas cloister ini terdapat ruang studi ilmuwan yang terpisah oleh laboratorium yang terletak lebih ke belakang. Laboratorium ini menjadi area yang harus dilayani. Pada gambar, Kahn mengatakan pengaturan ini sebagai *'porticoes of studies'*. Kahn mengadopsi pengaturan berdasarkan geometri bersudut 45 derajat untuk mengarahkan pandangan ke arah Lautan Pasific, yang hasilnya memberi tepian tajam yang indah pada halaman.

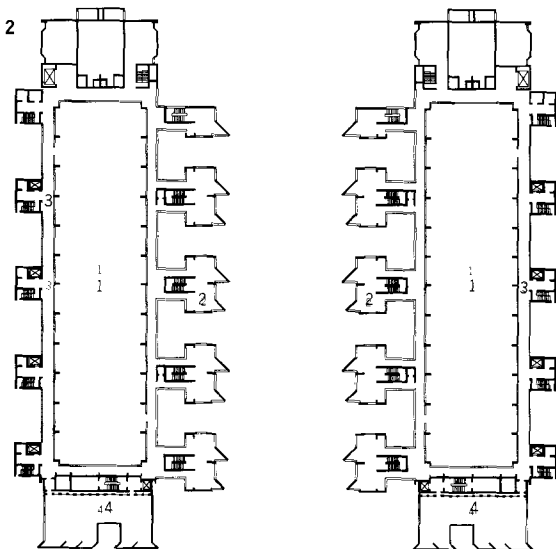
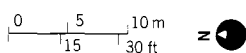
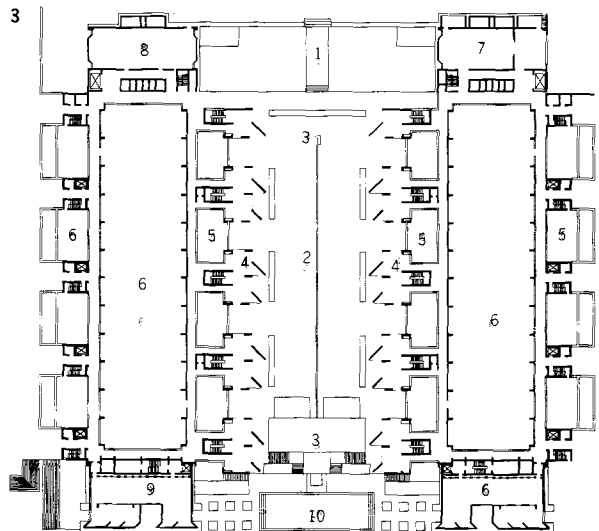
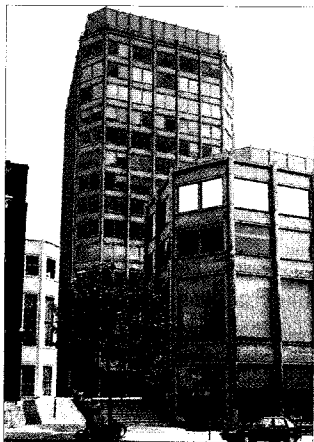
Setelah melihat saluran dan pipa di Richard Laboratorium tidak berhasil menjalankan tugas sebagai ruang yang melayani, Kahn memutuskan untuk mengalokasikan sebuah zona servis setinggi satu lantai penuh untuk masing-masing laboratorium. Untuk memudahkan perlintasan saluran pipa, bagian yang kosong dibingkai oleh rangka beton bertulang *Vierendeel* yang ditopang oleh kolom *post-tensioned*. Pihak yang berwenang pada awalnya ragu-ragu bahwa pengaturan ini akan mampu mengatasi gempa bumi, tetapi dalam uji kekuatan desain struktur, insinyurnya yang bernama Agustus Kommendant dapat mencapai dua kali kelenturan yang dapat dicapai material baja.

Karena asyik dengan pencarian untuk sebuah sistem ruang dan konsep pengaturan yang menyeluruh, Kahn sering kali menemui kesulitan saat berhadapan dengan berbagai hal biasa, seperti membuat pintu masuk atau jendela. Ia tidak mau melanggar integritas sebuah dinding dengan membuat bukaan ke dalamnya dengan sewenang-wenang, bagianya hal tersebut bukanlah bagian dari

arsitektur. Bagian yang tidak dibangun pada proyek Salk Institut menggambarkan hal ini, ia menyebutnya sebagai 'membungkus reruntuhan di sekitar bangunan'. Untuk mengontrol cahaya matahari mencapai jendela, ia menempatkan tirai lepas di sekitar bangunan, dengan bukaan-bukaan besar tanpa bingkai yang memberikannya skala monumental yang mengingatkan kita pada peninggalan bangsa Romawi kuno.

Perasaan akan suatu reruntuhan hampir selalu hadir dalam setiap karya Kahn yang telah matang, dan pada laboratorium ini kita merasa seperti menemukan kembali lokasi-lokasi Yunani kuno. Saat kita berdiri di atas sebuah kayu kecil, kita disambut oleh sebuah prosesi dari dinding kosong yang secara simetris diatur pada sisi void mana pun. Sebuah sumber air yang buntu di bagian tengah dan dibingkai oleh segi empat kecil muncul ke permukaan untuk memulai perjalanannya ke arah suatu kolam kecil di sisi terjauh dari plaza kosong. Namun, kolam ini posisinya diturunkan sedemikian rupa sehingga tidak tampak dari pandangan dan air sengaja dialirkan kembali ke sumbernya, yaitu samudera. Permukaan setapak berlapis travertine yang menghubungkan antara dinding satu dengan dinding lainnya seperti naik ke langit, membuat keseluruhan ruang seolah-olah dipahat dari blok padat, suatu bingkai abadi yang merengkuh langit dan samudera ke dalam pelukan yang tak lekang dimakan waktu.

1. Potongan Melalui Laboratorium dan Taman Tengah

2. Denah Lantai Atas pada Level Laboratorium
1. Laboratorium
2. Portico untuk Tempat Belajar
3. Menara Servis
4. Sayap Bagian Mekanikal

3. Denah Lantai Dasar pada Level Laboratorium
1. Jalan Masuk dari Jalan Torrey Pines
2. Taman Tengah
3. Air Mancur
4. Portico untuk Tempat Belajar
5. Sumur Cahaya
6. Laboratorium
7. Ruang Servis Mekanikal
8. Laboratorium Foto
9. Perpustakaan
10. Teras

Economist Building

Alison, 1928–93, dan Peter Smithson, 1923–2002,
London, Inggris, 1962–1964

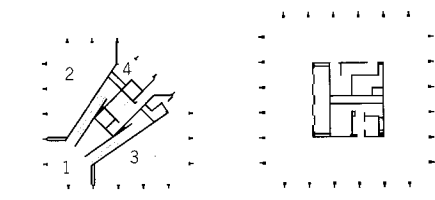
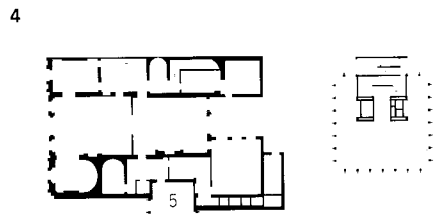
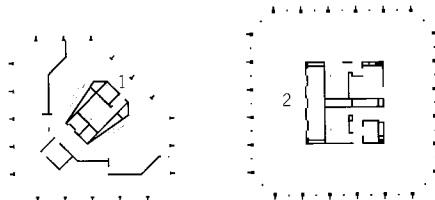
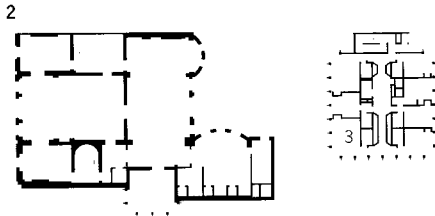
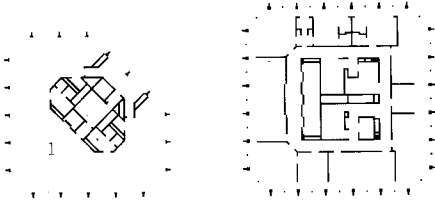
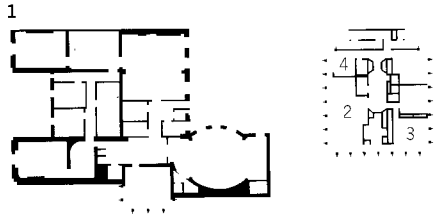
Alison dan Peter Smithson menikah pada tahun 1949 dan pada tahun yang sama mereka memenangkan kompetisi untuk mendesain sebuah sekolah menengah di Hunstanton, Norfolk, Inggris, yang menjadi landmark Brutalisme baru. Mereka membentuk rekanan arsitektur pada tahun berikutnya, dan walaupun mereka hanya membangun sedikit proyek, tulisannya menjadikan mereka sebagai salah satu pemikir arsitektur paling berpengaruh di Inggris. Pada akhir abad, mereka menjadi pelopor bagi ketertarikan akan kehidupan keseharian yang merupakan hal baru dalam ide mereka.

Proyek Economist Building,—sebuah kantor besar untuk majalah sangat berpengaruh yang bernama sama dengan gedung tersebut,—dalam banyak pertimbangan dapat dibandingkan dengan **Lever House** (hlm.104). Namun demikian, Skidmore, Owings dan Merrill merancang dalam konteks bangunan tinggi dan Park Avenue yang berubah dengan cepat, site untuk Smithsons tersebut terletak di jalan St. James, daerah dibagian akhir kota London yang dihormati. Walaupun banyak bangunan St. James abad kedelapan belas telah digantikan, namun situasi di jalan tersebut tetap mempertahankan skala yang menjadi tantangan utama bagi penyediaan jumlah hunian yang dibutuhkan majalah *Economist.* Hunian tersebut merupakan bagian dari pembangunan kompleks multiguna.

Tanggapan Smithsons adalah dengan menciptakan tiga bangunan yang dihubungkan oleh basement dua lantai dan sebuah plaza publik yang diangkat pada bagian depan St James sampai pada tingkatan Jalan Bury di bagian belakang site tersebut. Gedung Bank St. James merupakan gedung paling rendah dari ketiga bangunan tersebut, dirancang mengikuti ketinggian dan proporsi bangunan disebelahnya,—Club Boodles salah satu bangunan paling terkemuka di sepanjang jalan itu. Lantai bawah yang tinggi dijadikan pertokoan, bahkan *piano nobile* yang lebih tinggi menjadi lantai bank dan berhubungan dengan bangunan di sebelahnya. Irama kolom memberikan respons terhadap bagian depan Klub Brooks yang bergaya neo klasik di seberang jalan.

Pada bagian belakang site terdapat dua menara yang serupa bentuk dan konstruksinya tetapi berbeda ukuran, proporsi, dan penggunaannya. Bangunan yang lebih besar adalah menara setinggi 16 lantai tempat kantor editorial *Economist*, sedangkan yang lebih kecil berketinggian 11 lantai tempat hunian wanita dari Klub Boodles. Ketiga bangunan dibangun menggunakan sistem yang sama, terdiri dari sebuah core beton struktural cetak di tempat dan kolom-kolom pracetak yang membentuk keliling. Modul untuk bank dan menara kantor adalah 3,2 meter (10 kaki 6 inci), sedangkan untuk menara hunian—dibagi dua menjadi 1,6 meter (5 kaki 3 inci). Dari luar, kolom dan spandrel kaca diberi penutup batu Portland, sejenis batu kapur yang secara tradisional banyak digunakan pada bangunan-bangunan utama di London. Untuk mengendalikan kerusakan karena iklim pada bagian muka gedung serta kemungkinan terjadinya noda akibat kotoran yang terbawa air, sistem talang vertikal dan alur horizontal dikembangkan untuk mengarahkan air hujan mengalir ke bawah ke level plaza. Walaupun secara visual tidak terlalu jelas, memperhitungkan cuaca

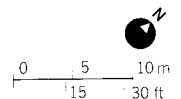
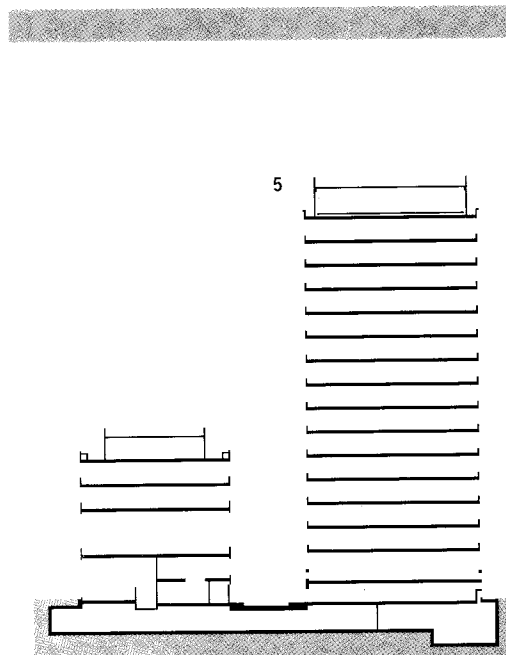
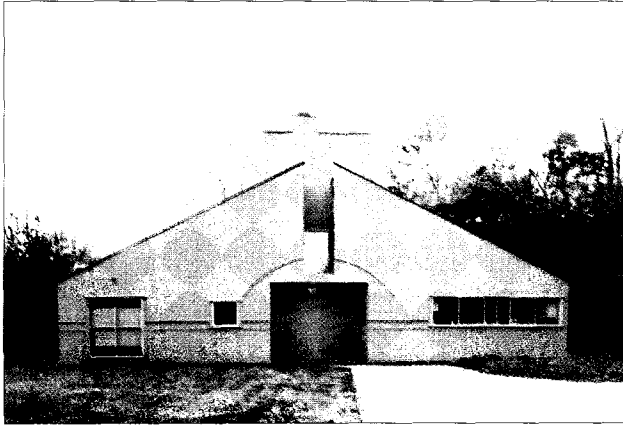
melalui pengembangan elemen-elemen sekunder seperti saluran di atap menjadi unsur penting dalam karya Smithsons di kemudiannya, seperti pada Universitas Bath.

Untuk memperkuat kesatuan dari kelompok massa bangunan, bagian sudut masing-masing bangunan memiliki tepi yang miring. Selain itu, untuk mengintegrasikan Klub Boodles ke dalam komposisi, sebuah bagian kecil ditambahkan pada bangunan bank, seperti jendela besar yang menjorok ke luar ke bagian tampak samping yang kosong yang sebelumnya tak terlihat untuk menciptakan ruang bermain kartu yang baru. Seperti **Lever House dan Seagram Building** (hlm. 120), bangunan Economist merupakan demonstrasi yang patut dicontoh tentang bagaimana mengembangkan kembali daerah komersial bisa menghasilkan ruang publik bermanfaat. Pada masa itu apa yang dilakukan Smithsons sangat unik, yaitu mencapai pengintegrasian bangunan modern ke dalam konteks bersejarah.

1. Denah Lantai Atas
1. Ruangan Kantor
2. Ruang Keluarga dari Flat
3. Kamar Tidur
4. Dapur

2. Denah Lantai Tipikal
1. Hall Bank di Lantai Pertama
2. Lantai Kantor Economist
3. Ruang *Boodles* (Lantai 1-3)

3. Tampak Selatan

4. Denah Level Plaza
1. Bagian Atas Entrance Bank
2. Bagian Atas Toko Satu
3. Lantai Satu Toko Dua
4. Kios
5. Ruang Kartu Klub Boodles

5. Potongan Barat-Timur

Vanna Venturi House

Robert Venturi, 1925–
Philadelphia, Pennsylvania, Amerika Serikat, 1962–1964

Rumah kecil yang dirancang untuk ibunya, Vanna Venturi, ini merupakan sebuah demonstrasi yang dibangun dari ide Robert Venturi yang diterbitkan dalam buku singkat, tetapi sangat berpengaruh, *Complexity and Contradiction in Architecture,* pada tahun 1966. Sebagian isi buku ini merupakan serangan cerdik dan polemik terhadap 'kaum ortodoks arsitektur modern' yaitu tentang konsep *less-is-more* yang dipelopori Mies Vander Rohe. Di sini Venturi mendeklarasikan *'less is a bore'* dan berargumentasi tentang kompleksitas, kerancuan persepsi, dan sifat menyeluruh *'both-and'* bukannya *'either-or'*, ia menarik kesimpulan secara eklektik atas dasar sejarah. Ia lebih menyukai sesuatu yang tidak murni dibandingkan yang murni—Mannerism dibandingkan Rennaissance, Hawksmoor dibandingkan Wren—ia terlihat seperti menolak arsitektur modern. Namun, Le Corbusier dan Aalto muncul dalam pantheon arsitektur Venturi, dan kemudian Louis Kahn, kepada siapa ia pernah bekerja, memberikan pengaruh yang sangat kuat.

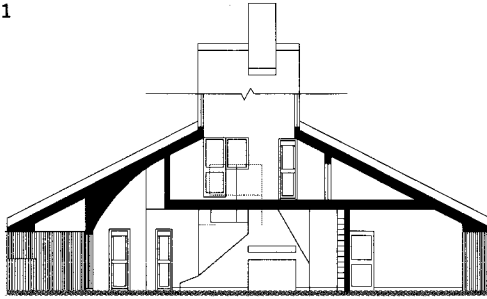
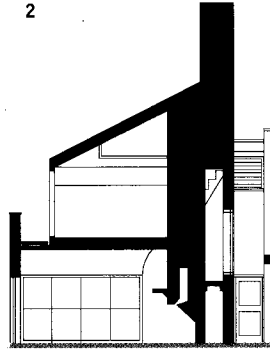
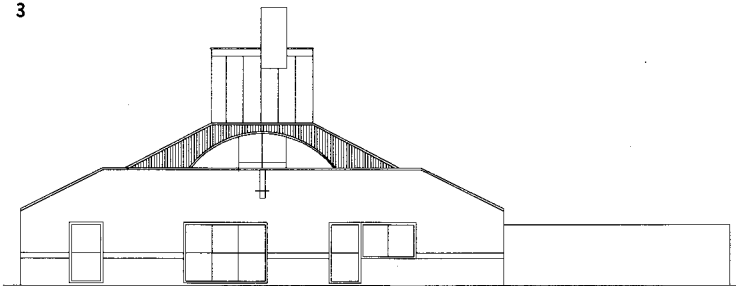
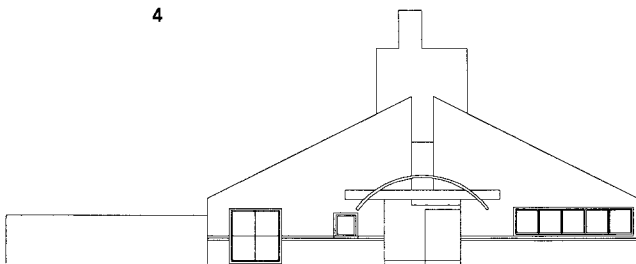
Rumah ini memiliki atap segitiga yang simetris, cerobong besar di tengah, sebuah pintu di bagian tengah dan jendela di tiap-tiap sisi. Desainnya mirip dengan gambar rumah anak-anak dan jauh dari 'mesin modernis untuk kehidupan' yang dapat dibayangkan. Rumah tersebut juga sangat kompleks dan berlawanan. Atap segitiganya terpisah di tengah dan celahnya bersandar pada balok yang digambarkan Venturi sebagai garis atau 'tanda' sebuah lengkungan. Kedua jendelanya tidak sama: di sebelah kiri terdapat lubang-lubang kotak pada dinding, sedangkan di sebelah kanan jalur jendela Corbusian mengarah ke sudut yang melanjutkan destabilisasi yang diawali pada bagian tengah yang terpisah tersebut. Bagian terakhir merupakan gerakan Manneris menyeluruh, tetapi kita mungkin dapat mencurigai hal tersebut diperoleh dari apartemen Luigi Moretti di Via Parioli, di Roma, dan bukannya dari sumber-sumber yang lebih kuno. Mereka digambarkan pada halaman 29 dalam buku *Complexity and Contradiction.*

Tampak dari arah kebun, kesimetrisan lagi-lagi dinyatakan sekaligus ditolak. Pada bagian ini ketiga bukaan yang secara sadar dibuat berbeda merupakan respons langsung bagi kebutuhan internal yang berbeda atau 'fungsional', dengan cara yang jarang terdapat pada bangunan Internasional Style. Kompleksitas pada bagian luar mencerminkan denah yang sangat diperhitungkan, atau mungkin detail palsu. Sekali lagi, simetri dinyatakan sekaligus disanggah. Venturi menggunakan istilah 'akomodasi' untuk menandakan adaptasi pada kebutuhan-kebutuhan fungsional yang memberikan pertimbangan untuk banyak gerakan.

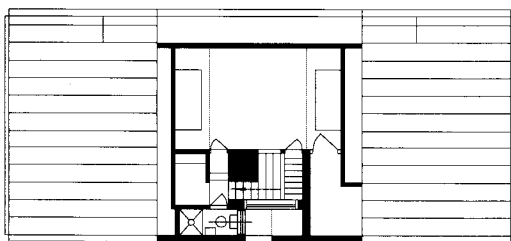
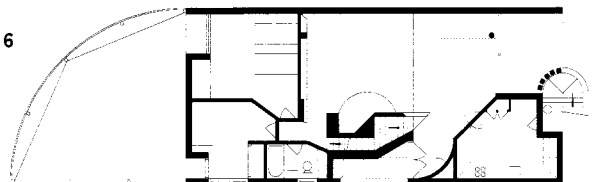
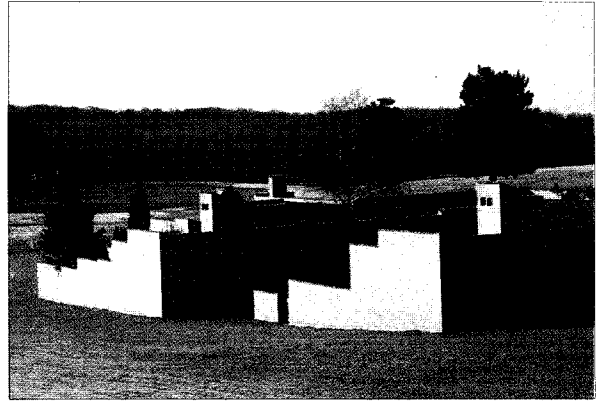
Seperti pada rumah yang dirancang oleh Wright (seperti **Robie House**, hlm. 36) atau Lutyens (seperti: **Deanery Garden**, hlm. 26), denah diatur di sekitar perapian pusat. Pada bagian depan, dapur menyeimbangkan kamar tidur, dan walaupun tidak persis sekali, perapian dan tangga berusaha mendominasi bagian tengah komposisi. Bagian bawah tangga lebih luas daripada bagian atasnya, seperti menyesuaikan transisi bagian 'publik' di tingkat bawah menuju 'pribadi' di tingkat atas tangga kemudian dipotong oleh sebuah dinding bersudut

yang mempermudah membuka serambi masuk untuk memberi ruang bagi pintu ganda. Tiga dari empat sudut yang tersembunyi dan sebuah beranda menyingkapkan tipisnya dinding seperti karton dengan frame kayu, memutar bagian depan dan belakang tampak bangunan menjadi layar. Ini merupakan efek yang ditekankan Venturi dengan mengakhirinya menggunakan lisplank sehingga menekankan keaslian mereka sebagai bagian depan yang berlapis.

Mulai dari jendela kotak empat sisinya, penggunaan ornamen 'terlarang' seperti *dado* dan lengkungan non-struktural, sampai dengan kesimetrisan yang didistorsikan serta ketertarikan akan simbolisme dan penafsiran kembali elemen klasik, Vanna Venturi House memperlihatkan banyak motif dan minat yang tampak pada arsitektur dua dekade setelahnya. Walaupun kecil, rumah tersebut ditakdirkan untuk menjadi ikon kuat arsitektur postmodern.

1. Potongan Memanjang

2. Potongan Melintang

3. Tampak Belakang

4. Tampak Depan

5. Denah Lantai Satu

6. Denah Lantai Dasar

Fredensborg Courtyard Houses

Jørn Utzon, 1918–
Fredensborg, Denmark, 1962–1965

Pada tahun 1944, saat pendudukan Jerman di Demmark, Jørn Utzon mendengarkan kuliah yang diberikan oleh Alvar Aalto di Stockholm. Arsitek terkenal Finlandia tersebut mengusulkan cabang pohon ceri yang sedang berbunga sebagai model untuk rumah. Semua bunga pada dasarnya mirip, tetapi tidak ada satu pun yang sama persis dalam kaitannya dengan sejarah masing-masing serta letaknya berhubungan dengan bunga yang lain, matahari, angin, dan sebagainya. Gambaran tersebut menghantui Utzon. Pada tahun 1954, ketika daerah Skåne di selatan Swedia mengadakan kompetisi untuk mendesain hunian murah, ia mengusulkan desain rumah dengan halaman dalam untuk mengakomodasi perubahan kebutuhan keluarga yang bertumbuh.

Utzon menjadi pemenang kompetisi, tetapi gagasannya sukar untuk direalisasikan karena biaya untuk dinding penutup cukup tinggi dan pihak bank segan membiayainya. Tiga tahun kemudian, Utzon membujuk walikota Helsingør di Denmark untuk menyediakan lahan yang kemudian dikenal sebagai rumah Kingo. Rumah-rumah tersebut memberikan pengaruh luas, dan pada tahun 1962 menarik perhatian organisasi Danes Worldwide. Bangunan tersebut sangat mengesankan, diperuntukkan bagi sebuah komunitas kecil yaitu para anggota organisasi yang kembali setelah bekerja bertahun-tahun di luar negeri. Kemudian, Utzon diminta mencari lokasi yang tepat dan ia mengusulkan lahan di tepi Fredensborg, tempat benteng raja yang terkenal.

Site tersebut menurun ke arah barat daya menuju tanah pertanian dan lapangan golf. Denah akhir keseluruhan merupakan rangkaian 49 rumah dengan courtyard atau halaman dalam seperti bentuk tiga jari, yang dilayani oleh *culs-de-sac* pendek dan membingkai lahan umum hijau. Pada bagian utama dua lantai tersebut, Utzon menempatkan fasilitas komunal di atas plin dari batu bata dengan posisi rendah seperti ruang makan, Lounge dan ruang pesta, kantor dan sebuah 'hotel' kecil. Sementara itu, pada arah timur laut terdapat 30 unit lagi dalam bentuk rumah dua lantai dengan teras.

Seperti kebanyakan karya Utzon, Arsitektur Islam memainkan peran penting. Tidak hanya karena arsitektur Islam itu introvert, tetapi juga karena courtyard merupakan ciri khas rumah Timur Tengah. Namun, detail dan material yang dipilih Utzon, seperti bata kuning tua dan warna genteng yang sama, menyatukan unit individu ke dalam keseluruhan yang baik. Rumah terkesan seperti diukir dari sebuah blok material padat, dan di sini cerobong asapnya memainkan peranan penting. Tidak hanya cerobong asap yang memiliki kemiringan sama serta diberi penutup genteng tampak seperti miniatur rumah, tetapi mereka dibuat seperti naik, dan tampak kokoh sebagai kelanjutan dinding, bukan tambahan yang bertumpu pada genteng. Dilihat dari massanya, rumah tersebut mempunyai kesatuan luar biasa sehingga deskripsi Roland Rainer tentang kota Islam dari bata tanah liat yang 'dibuat dalam satu cetakan' tampak sangat tepat.

Walaupun, sebagai rumah untuk pensiunan, kapasitas untuk tumbuh dan berubah tidak menjadi pertimbangan pada rumah Skåne, Utzon berusaha memberikan variasi

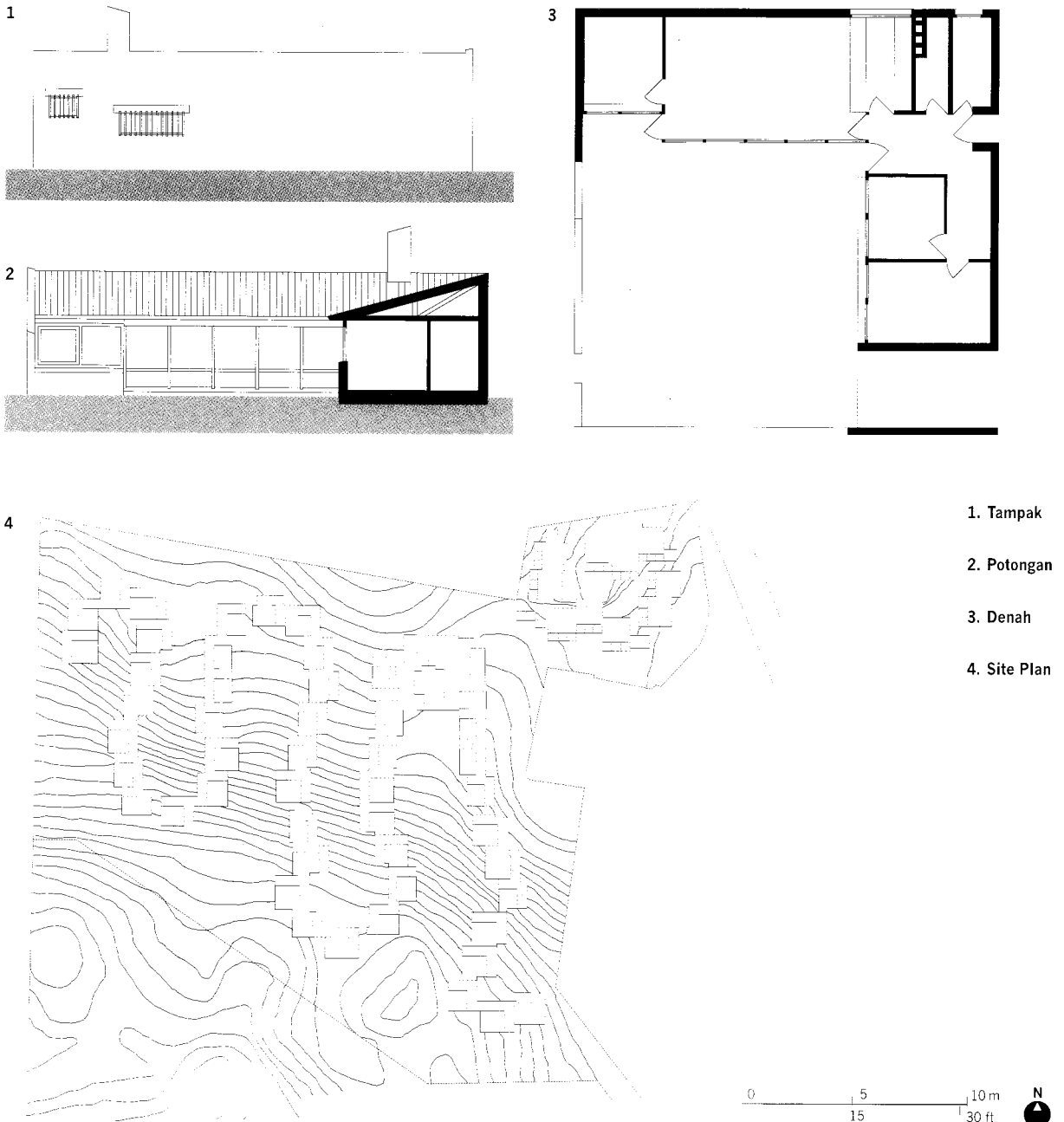
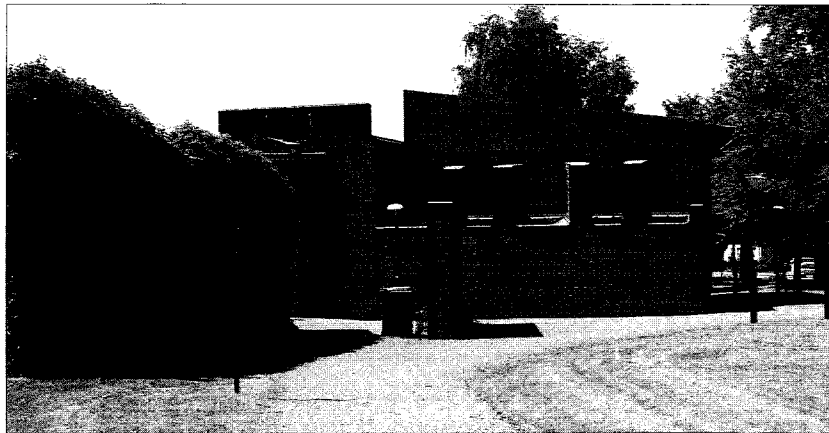
organik seperti yang digambarkan Aalto dengan bunga-bunga ceri. Utzon tidak mendesain semua dinding *courtyard*, tetapi mengalokasikan sejumlah uang dalam perhitungan biaya untuk material dan pekerjaan variasi organik, kemudian menentukan bentuk mereka masing-masing di sitenya. Karena pekerjaan ini dilakukan setelah ia memindahkan kantornya ke lokasi Opera House di Sydney, ia menunjuk seorang asisten yang mengawasi setiap rumah yang sedang dibangun, dan memutuskan pengaturan dinding yang dapat membiarkan sinar matahari masuk ke dalam, melindungi dari angin, mencegah tetangga melihat ke dalam rumah, dan sebagainya. Hal ini tidak dapat dilaksanakan dengan duduk di meja gambar, dan hasilnya adalah sebuah variasi detail yang menimbulkan memori akan hunian yang berubah selama bertahun-tahun.

Ketika berbagai hunian disatukan ke dalam ranah arsitektur formal, atau diserahkan pada pengembang yang hanya berminat pada uang, rumah-rumah ini terbukti menjadi salah satu proyek paling menantang pada abad kedua puluh. Sedikit sekali yang dapat menyaingi keindahan yang dicapai Utzon di sini.

1. Tampak

2. Potongan

3. Denah

4. Site Plan

St Peter's Church

Sigurd Lewerentz, 1885–1975
Klippan, Swedia, 1962–1966

Pada tahun 1915 Sigurd Lewerentz memulai perpanjangan kerja sama dengan Gunnar Asplund untuk desain Woodland Cemetery di selatan Stockholm. Kontribusinya untuk desain lanskap yang dapat kita katakan desain terbaik abad ini, sangat menentukan. Kapel Kebangkitan yang ia desain pada tahun 1922 merupakan contoh yang tak tertandingi dari arsitektur modern klasik, Lewerentz kemudian melanjutkan dengan mendesain sebuah kuburan klasik di Malmö dan seperti halnya Asplund, ia membuat transisi ke aliran fungsionalisme. Merasa terluka dan bingung akibat putusnya kerja sama dengan Aspund, Lewerentz mengabdikan lebih sedikit waktu ke arsitektur, bekerja selama bertahun-tahun untuk sebuah pabrik pembuat jendela metal.

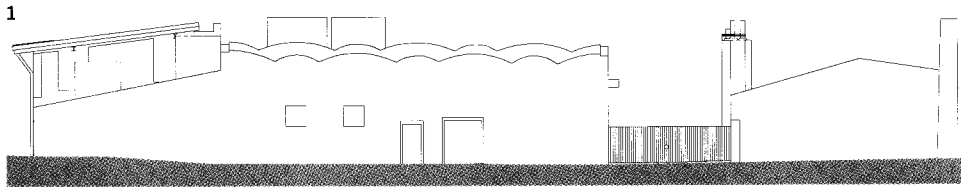
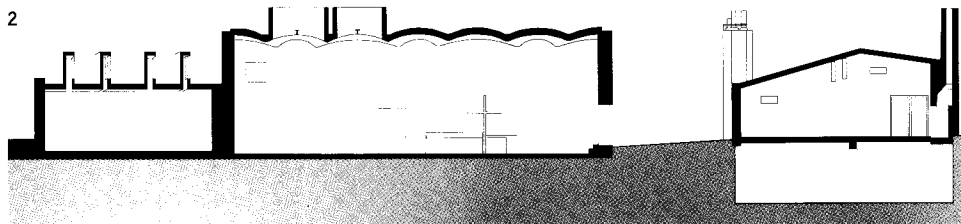
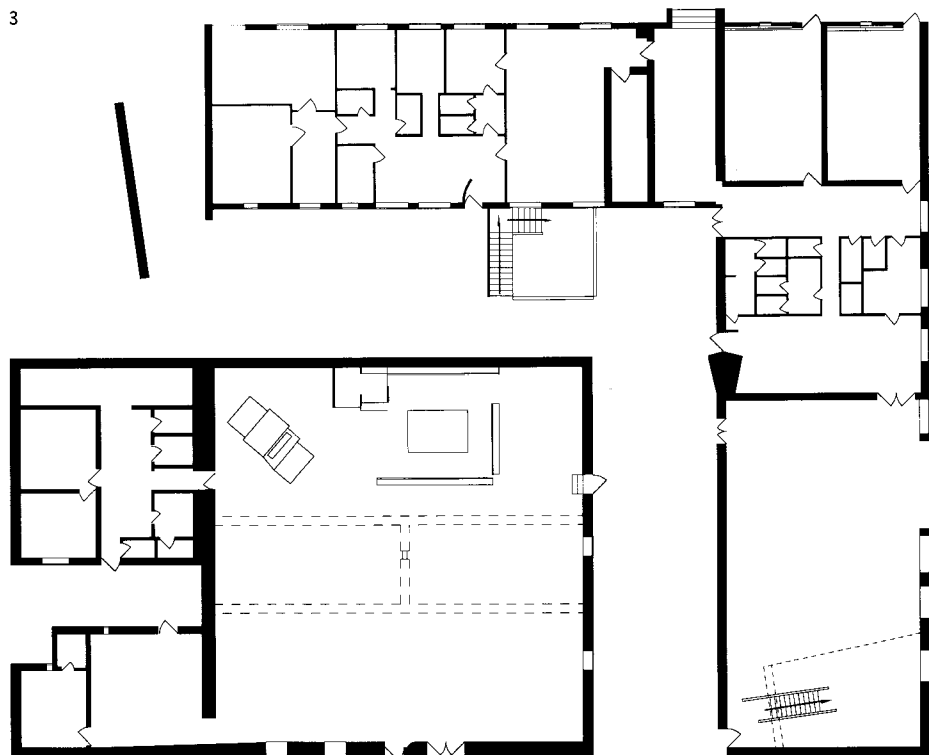
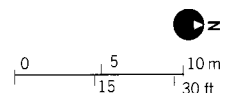
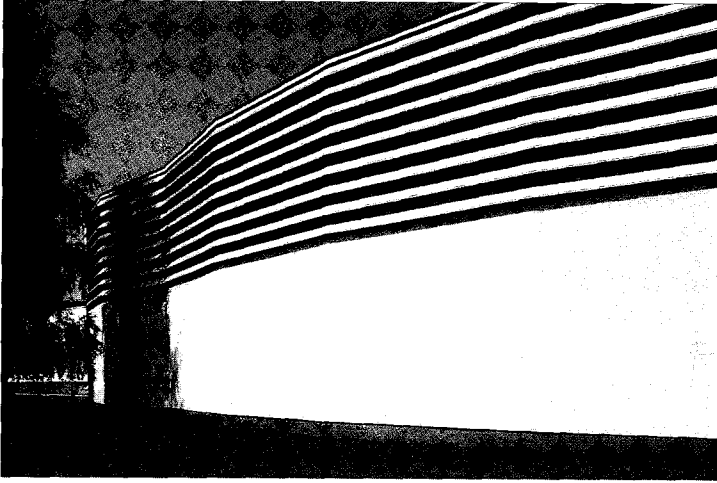
Saat ia diundang untuk mendesain dua buah kapel di Malmö selama perang, Lewerentz menolak fungsionalisme maupun kasik. Ia mengembangkan sebuah bahasa keras yang reduktif yang puncaknya terdapat pada dua gereja batu bata, yaitu St. Mark di Björkhagen dan St. Peter di Klippan. Walaupun pada saat penyelesaiannya tidak dikenal luas, gereja-gereja tersebut kemudian mendapat pujian sebagai karya yang sangat orisinil.

Titik awal untuk St Peter adalah mendefinisikan kembali Misa Kudus Lutheran yang diuraikan oleh Rudolf Schwartz pada bukunya tahun 1938, *Vom Bau der Kirche* (Bagaimana Cara Membangun Sebuah Gereja). Penggunaan denah Basilika dengan altar pada bagian ujung 'alur suci' tidak digantikan dengan 'lingkaran terbuka' dengan posisi imam di tengah-tengah perkumpulan. Lewerentz menggunakan ilstilah Latin *circumstantes* untuk menandakan pengaturan serupa, dan pada Klippan altar dikelilingi oleh tempat duduk uskup, mimbar, organ, paduan suara, kolam kecil, perkumpulan dan pendeta. Sedang ruang pertemuan yang lebih sekular dan fasilitas jemaah gereja lainnya ditempatkan dalam blok terpisah, berbentuk huruf L yang membentuk *'street-court'* terbuka.

Seperti pada gereja St Mark, Lewerentz memilih atap dengan lengkungan batu bata yang ditopang oleh balok baja. Untuk membuat ukuran bentangan dapat dikendalikan, ia menempatkan sebuah kolom di tengah-tengah denah persegi. Pasangan profil baja menopang dua balok pendek dan pada akhirnya mendukung balok yang menyeberangi dinding. Kebangkitan Salib Yesus menjadi tidak terhindarkan, namun tidak pula dipaksakan, dan membuat apa yang awalnya dianggap mengganggu, yaitu kolom praktis menjadi simbolis, seperti—*rat-son d'être*—pada ruangan.

Keseluruhan bangunan dan perabot utama tersebut dibuat dari batu bata, Lewerentz menolak menggunakan ukuran khusus atau bentuk apa pun, dan tidak mengizinkan memotong apa pun yang telah menjadi standar. Untuk membangun dengan cara ini, sambungan semen harus mengembang dan berkontraksi dengan bebas sehingga batu bata tampak mengapung pada tempatnya yaitu pada adukan semen. Ia mengutip sesuatu yang dapat dijadikan contoh pada zaman dahulu, khususnya di Persia, tetapi hasilnya tampak primitif sekaligus sangat modern.

Pada desain gereja ini, kita merasakan kepuasan yang membingungkan akibat penggunaan batu bata. Kita berjalan di antara dinding batu bata, di bawah lengkungan

batu bata yang tampak seperti gelombang samudera yang membesar perlahan-lahan, dan pada lantai batu bata—bukan pada ketinggian lantai, melainkan tampak bergerak di bawah kaki kita. Dan pada salah satu lantai tampak membesar dan pecah menciptakan kolam pembaptisan, seolah-olah air memancar dari batu. Tidak ada bingkai yang menandai bukaan pada bangunan dan tiba-tiba tampak terpotong ke dalam dinding dan ditutup oleh kaca atau pintu yang terletak di luar bukaan tersebut. Hal ini mengingatkan kita akan '*ruins without frames*' karya Louis Kahn (**Salk Institut**, hlm. 140). Foto tidak bisa menyampaikan kegelapan yang mendekati supra-natural yang mengikat material Klippan ke dalam suatu kesatuan yang membungkus. Barangkali hanya desain **Monastery of La Tourette** oleh Le Corbusier (hlm. 116) yang dapat menandingi perasaan yang ditimbulkan tersebut, yaitu keras, penuh semangat, yang tercipta dari cara-cara yang sederhana.

1. Tampak Timur

2. Potongan

3. Denah Lantai Dasar

Seinäjoki Library

Alvar Aalto, 1898–1976
Seinäjoki, Finlandia, 1963–1965

Setelah mengikuti rangkaian bangunan batu bata yang indah seperti pada **Baker House** dan **Säynätsalo Town Hall** (hlm. 86 dan 102), Alvar Aalto kembali menggunakan permukaan putih dalam mengembangkan arsitektur yang ditandai oleh kekenyalan bentuk dan ruang Baroque yang dibentuk oleh cahaya. Contoh proyek terakhir Alto yang menjadi sangat terkenal adalah Gereja Tiga Salib di Imatra yang selesai dibangun tahun 1959, dan perpustakaan di Seinäjoki yang menjadi bagian dari pusat fasilitas publik.

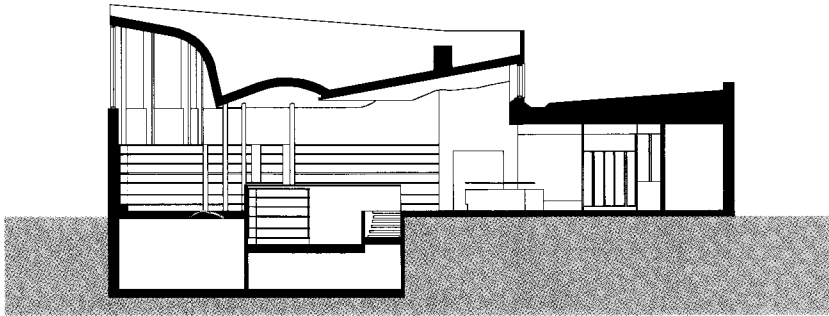
Bentuk ruang perpustakaan dihasilkan oleh penggabungan garis bebas dan bergelombang dengan garis lurus. Pada bagian potongan, langit-langit yang kaya bentuk tampak dimainkan terhadap bidang dasar horizontal. Sementara pada denahnya, ruang-ruang ortogonal sekunder disejajarkan dengan pengaturan rak-rak yang berbentuk kipas. Rak-rak tersebut merupakan tanggapan langsung yang menjawab kebutuhan akan pengawasan visual sebelum ada sistem penandaan magnetis (pustakawan juga meminta view ke area baca yang letaknya lebih rendah—suatu corak dari semua perpustakaan Aalto). Langit-langitnya dirancang untuk mencerminkan pencahayaan alami dan buatan di seluruh interiornya. Oleh karena itu, kedua profil melengkung tersebut bersifat 'fungsional', tetapi keduanya juga berperan dalam narasi panjang karya Aalto yang berkembang dari minatnya dalam 'menetralkan' arsitektur.

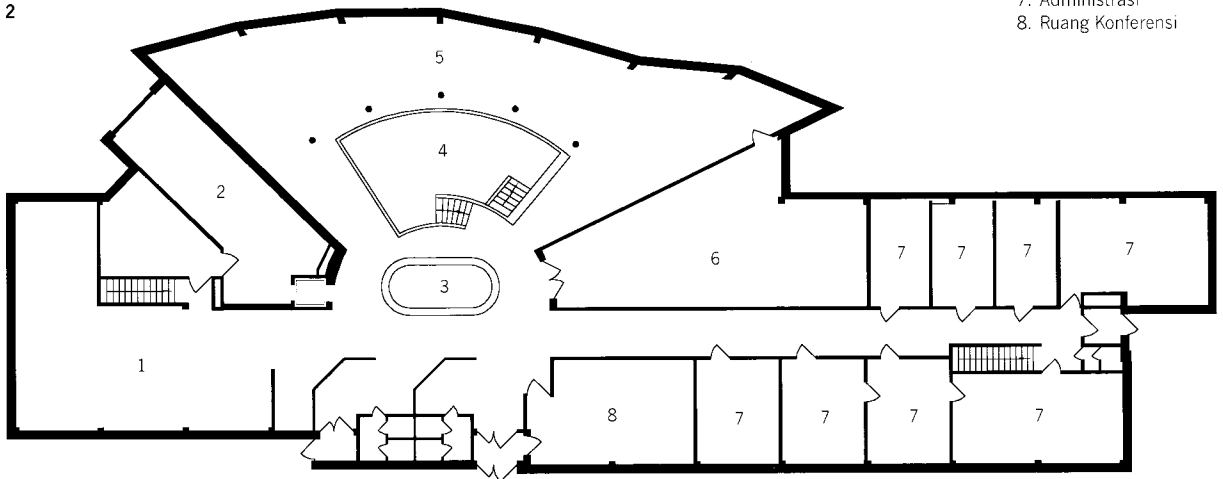
Pada **Vila Mairea** (hlm. 88), acuan pada alam berkisar antara gagasan interior sebagai metafora 'ruang hutan' dilanjutkan analogi aneh antara pohon dan kolom serta artikulasi umum dan pencahayaan ruang. Di Seinäjoki, mata rantai ke alam tidak terlalu harafiah, tetapi tetap nyata. Mereka tergantung pada cara kita membacanya, tercipta dengan baik dalam karya Aalto atau lebih luas dalam seni modern yaitu seperti garis melengkung— atau secara umum dalam bentuk *biomorphic* seperti dalam karya rekan Aalto yaitu Hans Arp—yang merepresentasikan alam dan tubuh manusia sebagai kebalikan dari garis-garis lurus dan sudut tepat yang secara konvensional dihubungkan dengan rasionalitas dan mesin.

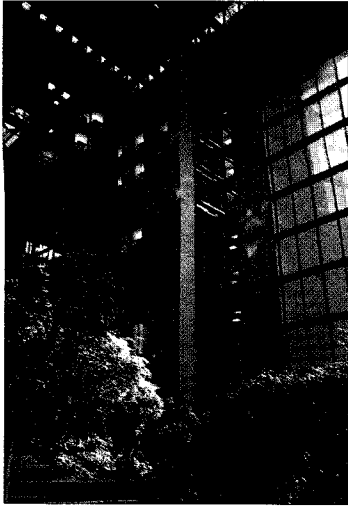
Garis yang bergelombang muncul pertama kali dalam rancangan Aalto pada tahun 1930-an sebagai langit-langit kayu yang menyebar untuk meningkatkan kemampuan akustik auditorium perpustakaan Viipuri, serta sebagai proyeksi balkon pada sebuah proyek yang tidak dibangun, yaitu Paviliun Finlandia pada Pameran Dunia tahun 1937 di Paris. Hal tersebut berkembang dua tahun kemudian sebagai ciri khas pada pameran di New York tahun 1939, yang dapat kita baca sebagai abstraksi karakterisitik kontur alam Finlandia yang ditunjukkan secara bebas dalam foto raksasa dan *aurora borealis,* yaitu penafsiran yang diperkuat oleh cahaya berwarna yang dimainkan ke seberang permukaan bergelombang tersebut.

Pada **Gereja Bagsværd** yang dirancang Utzon (hlm. 160), hubungan antara awan dan langit-langit diabadikan dalam kata yang berasal dari bahasa Latin *coelus* dan

Prancis *del*. Kata-kata untuk langit lebih harafiah dibandingkan dengan yang ada di perpustakaan Aalto, tetapi meskipun begitu hubungan tersebut tetap hadir di sini. Layar ruang tertutup, tegak, lembaran metal bercat putih sepanjang tampak bangunan yang lurus menjadi tempat peralatan keamanan. Dengan cara yang sama mereka juga menguatkan ide tentang budaya alam dalam karya Aalto, di mana massa bangunan yang dibuat berlapis secara horizontal menjadi kontras dibandingkan dengan permukaan bergaris vertikal, mengikuti kualitas luas dalam alam Finlandia. Jika kubah dapat kita baca sebagai persamaan arsitektural dari lengkungan yang tidak terputus di langit selatan, apa yang ditawarkan Aalto kepada kita pada Seinäjoki adalah pasangannya di sebelah utara, yaitu gambaran arsitektur lanskap pergeseran awan dan matahari.

1

1. Potongan

2

2. Denah Lantai Dasar

1. Perpustakaan Remaja
2. Jalan untuk Mobil Perpustakaan
3. Meja Sirkulasi
4. Ruang Baca
5. Perpustakaan Utama
6. Ruang Studi
7. Administrasi
8. Ruang Konferensi

Gedung Ford Foundation

Kevin Roche, 1922– dan John Dinkeloo, 1918–1981
New York City, New York, Amerika Serikat, 1963–1968

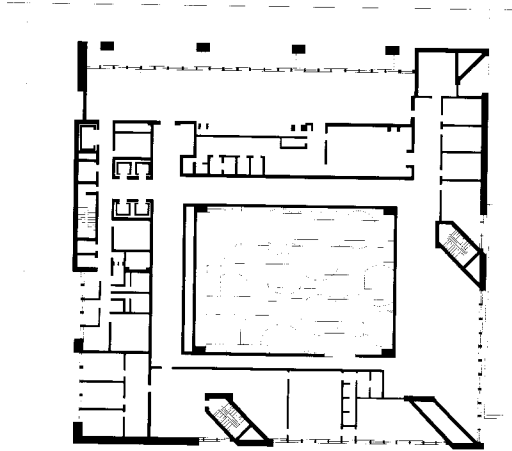
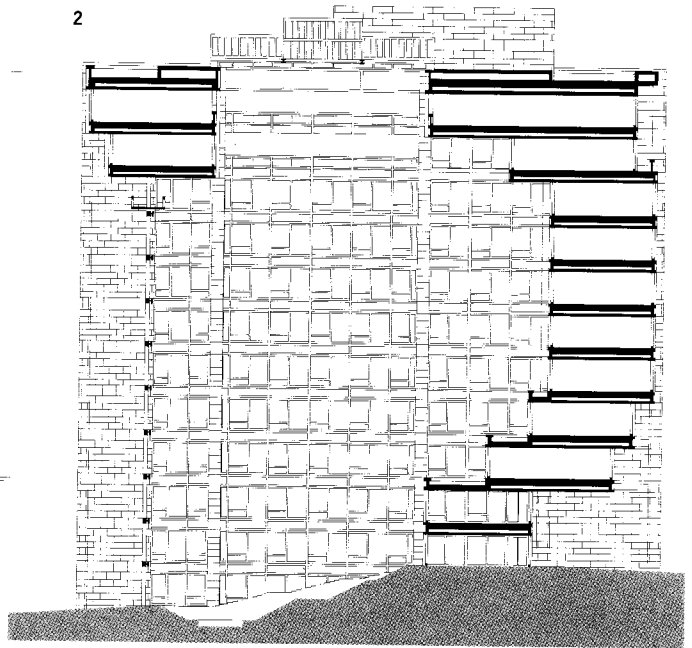
Pengaturan bangunan di sekitar halaman tengah atau atrium hampir sama tuanya dengan arsitektur itu sendiri. Namun, hanya pada abad kesembilan belas, dengan industri kaca dan besi, halaman tengah dapat diberi penutup untuk menciptakan ruang teduh dan terlindung dari cuaca, tetapi masih tetap membiarkan cahaya matahari masuk dan mendapatkan pemandangan dari langit. Di samping keuntungan yang terdapat pada beberapa contoh bangunan terkenal pada masa yang lebih awal, yaitu gedung Bradbury di Los Angeles rancangan George Wyman tahun 1893 dan **Gedung Larkin** rancangan Frank Lloyd Wright (hlm. 28), atrium yang dipasangi kaca kembali menjadi tren pada tahun 1960-an. Kembalinya tren tersebut dipelopori oleh dua bangunan: Hyatt Regency Hotel di Atlanta yang selesai dibangun tahun 1967 oleh Edwards dan Portman dan gedung Ford Foundation yang selesai dibangun setahun setelahnya di New York oleh Roche dan Dinkeloo.

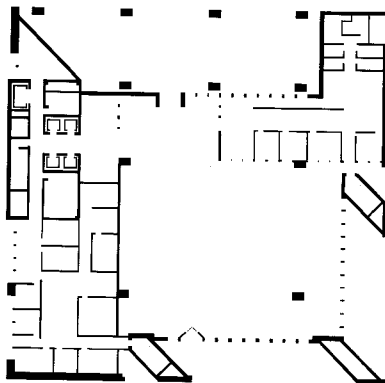
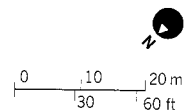
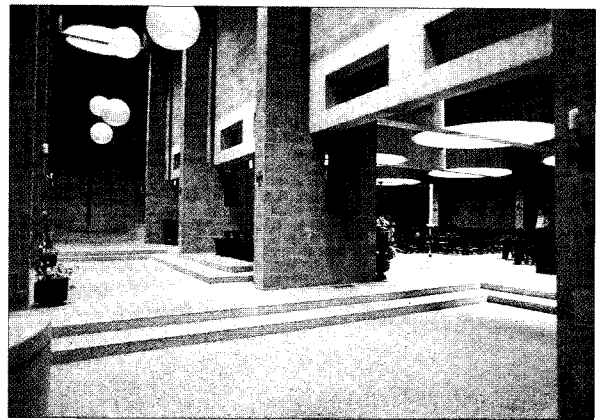
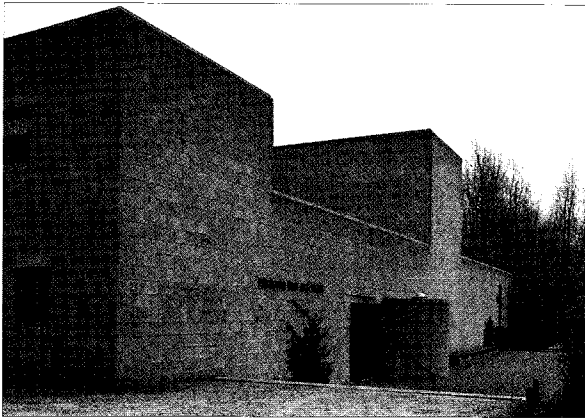
Roche dan Dinkeloo bekerja dengan Eero Saarinen (**Dulles International Airport**, hlm.134) sebelum mendirikan rekanan mereka sendiri pada tahun 1961, yaitu setelah kematian Saarinen. Seperti halnya Saarinen, mereka tertarik sekali dengan gagasan tentang 'monumentalitas baru' yang mulai diperbincangkan di Amerika Serikat sepanjang tahun 1940-an. (Setelah kematian Dinkeloo, Roche mulai mengikuti pencarian monumentalitas, seperti oleh Mies van der Rohe dalam **Seagram Building** dan **Crown Hall**, halaman 120 dan 108, yang mengarah pada penggunaan simetri dan dalam kasus Roche acuannya jelas-jelas Klasik).

Ford Foundation yang menempati sebuah lokasi di 42nd Street, dekat Second Avenue dan bersebelahan dengan sebuah taman kecil, memiliki 350 karyawan. Untuk memanfaatkan kondisi-kondisi yang terdapat pada site, atrium tidak ditempatkan di tengah, tetapi membentuk transisi antara kota dan ruang kerja yang kebanyakan ditempatkan pada dua sayap bangunan setinggi 12 lantai, membentuk huruf 'L' yang membingkai atrium. Ruang-ruang tambahan seperti tempat makan untuk semua staff serta ruangan *suite* untuk presiden dan pimpinan perusahaan menempati kedua lantai *upper floors*. Lantai-lantai tersebut mengelilingi atrium pada keempat sisinya dan memberi definisi yang lebih besar bagi atrium, yaitu sebagai volume tertutup serta bertindak sebagai *cornice* raksasa dari luar. Skala mereka menandingi lantai masif dengan penutup granit yang dua di antaranya sebagai tempat tangga kebakaran.

Atrium memiliki mahkota atap tembus cahaya yang unik terbuat dari bagian kaca nok atap dan tepian saluran air yang ditopang oleh baja *corten*, dan semua ruangan kantor mempunyai jendela geser yang membuka ke arah atrium itu. Dengan menyediakan sebuah ruang komunal, secara sosial atrium tersebut menciptakan perasaan menyatu, sedangkan pada kenyataannya atrium bertindak sebagai pengatur tekanan udara agar aliran udara kembali untuk sistem pendingin udara. Pada tahun

1980-an, pada lokasi-lokasi yang kurang strategis, baik, dalam kaitannya dengan iklim maupun polusi, atrium diadopsi secara luas sebagai bagian dari sistem kontrol pasif lingkungan.

Dari luar, atrium dihubungkan dengan taman kota di sebelahnya, sedangkan dari dalam atrium tersebut diubah ke dalam sebuah visi tentang nirwana dunia oleh arsitek lanskap Dan Kiiey. Mulai dari kolam pada bagian dasarnya, tanaman, termasuk juga pepohonan utama, meluas ke atas sampai ke tangga *lower floor*, kemudian melewati tiga lantai yang menonjol pada sisi utara. Walaupun terlihat dari arah kota, ruangan ini tetap menjadi ruang privat. Tidak tepat untuk mengkritik Ford Foundation untuk kesalahan para penerusnya, karena atrium ini dapat dilihat seperti mengantisipasi perkembangan ruang publik semu seiring dengan datangnya privatisasi ruang kota pada akhir abad kedua puluh.

1. Denah Lantai Atas

2. Potongan

3. Denah Lantai Dasar

Roman Catholic Church

Aldo van Eyck, 1918–1999
The Hague, Belanda, 1964–1969

Dihadapkan pada sebuah lokasi padat di pinggir kota Hague yang tanpa karakter, Aldo van Eyck membuat rancangan gereja ini sebagai latihan dalam mentransformasikan bentuk kotak. Pintu masuk utama diawali oleh pijakan-pijakan tangga yang luas, ditandai dengan bentuk setengah silinder yang menonjol. Tidak ada kanopi di sana, dan untuk seorang arsitek yang dikenal karena 'pengartikulasian daerah *in between*' pada rancangan **Amsterdam Municipal Orphanage** (Rumah Yatim Piatu Umum Amsterdam, hlm. 122) hal tersebut menjadi sesuatu yang mendasar. Sesungguhnya van Eyck telah mengubah perlakuan pintu masuk yang diutamakan menjadi perlakuan yang biasa saja untuk sebuah pintu. Kita masuk, baik sendirian atau bersama keluarga, melalui pintu berukuran normal yang membuka ke dalam. Namun, kita keluar sebagai kumpulan manusia, melalui pintu yang lebih lebar dan membuka ke luar. Pada daerah yang pintunya bertemu, ia memasukkan kaca segi empat kecil sebagai tempat masuknya cahaya ke jalan dan untuk memberikan sekilas pandangan dunia yang akan kita masuki.

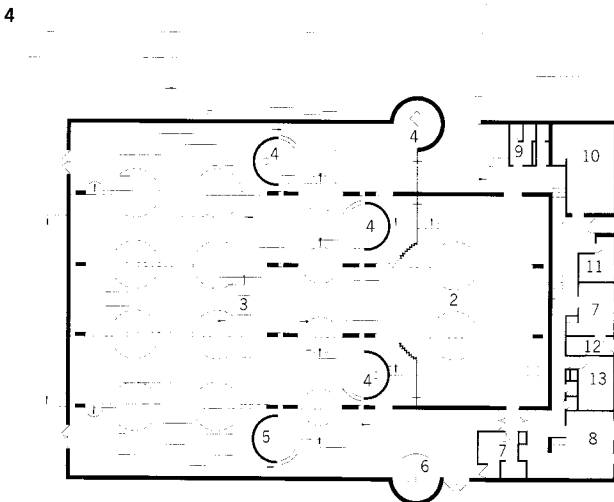
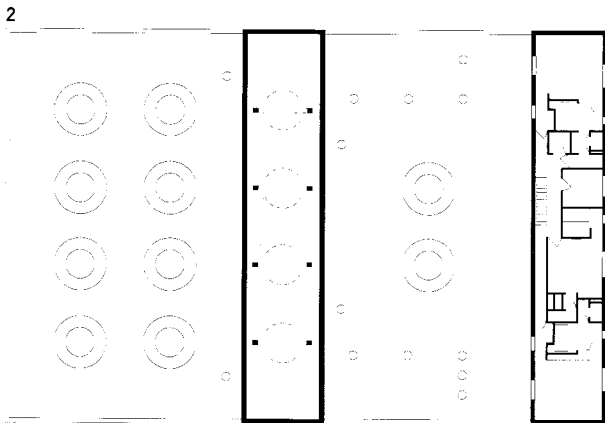
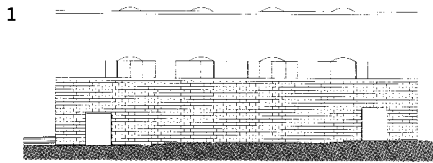
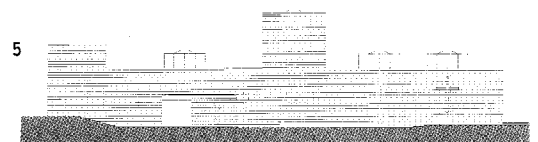
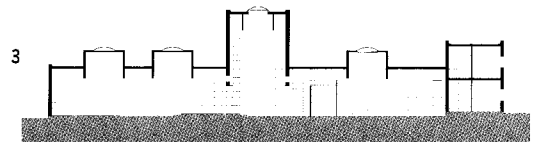
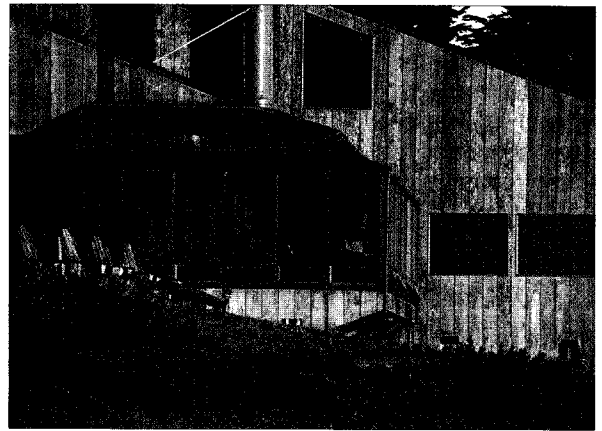
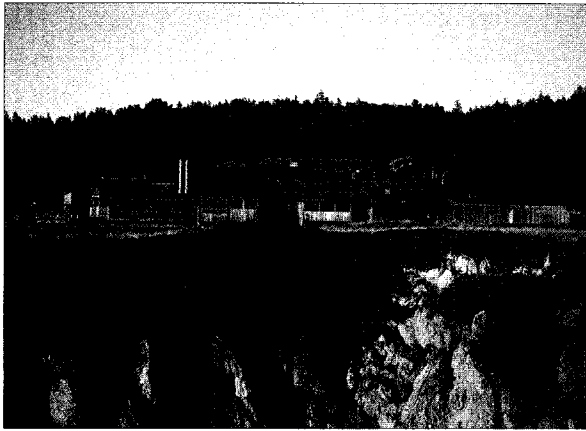
Sekali kita di dalam, urutan pintu masuk yang sesungguhnya dimulai. Bentuk setengah silinder ternyata menjadi sebuah kapel kecil, yang pertama dari kumpulan volume silindris berukuran serupa yang menjadi tempat bagi kapel tambahan, ruang pengakuan dosa dan kolam. Lobinya beratap rendah dan gelap, tetapi di bagian depannya terdapat silinder kedua yang menjadi pembatas bagi salah satu dari dua kapel besar di samping dengan cahaya turun dari atas. Ketika kita mendekat, ruang seperti terbuka dengan tidak terduga. Bukaan atap dan dua tangga luas di bawahnya menandai awal dari ruangan tinggi, seperti bagian tengah gereja, yang berada sepanjang lebar lantai dan perlahan naik, dalam empat tangga nyaman ke arah sebuah salib besar pada sisi terjauhnya.

Di samping kehadiran salib, ruangan tinggi tersebut tidak mempunyai padanan dalam arsitektur gereja tradisional. Ruangan ini tidak didefinisikan oleh bagian tengah gereja maupun portico, tetapi oleh lantai luas yang terpisah dan membentuk sirkulasi serta oleh ruas-ruas prosesi gereja, tetapi bukan ruang berkumpul. Empat kapel dan altar sekunder ditempatkan sepanjang tempat tersebut. Sementara itu, pada kedua sisinya, ruangan tinggi tersebut memberikan akses menuju ruang kebaktian tempat misa diselenggarakan serta ke arah hall yang ketika diperlukan, dapat menyediakan ruang tambahan untuk para jamaat.

Berkebalikan dengan apa yang diharapkan, 'gereja' yang sesungguhnya terletak rendah dan persegi, lebih mirip ruang bawah tanah dibandingkan dengan ruang luas gereja. Gereja ini mendapat penerangan dari atas, bukan dari samping, cahaya masuk miring dari samping, bukan menuju altar yang berada di tengah atau bukan terletak di tempat biasa pada gereja biasa. Atap dengan lubang cahaya diletakkan dalam beton berbentuk silinder bergaris tengah sama dengan kapel-kapel yang berbentuk silindris. Seperti halnya dengan kapel-kapel tersebut, mereka ditempatkan agar berdiri di kedua sisi melewati balok struktural, tidak duduk secara konvensional di tengah-tengah cekungan. Dengan membiarkan balok memisahkan silinder tanpa menyentuhnya, van Eyck tidak

hanya membuat cahaya menjadi lebih kaya dan lebih misterius, tetapi juga menghancurkan hierarki tradisional antara tengah dan pinggir.

Balok-balok tampak ditonjolkan dengan indah melalui penerangan. Dua buah setengah lingkaran yang saling bertolak belakang memaksa kita untuk membaca mereka sebagai 'bentuk' seperti dua buah setengah lingkaran yang bersatu di atas balok membentuk silinder utuh. Seperti lukisan Cezanne, di mana kualitas ruang di antara objek sama berartinya dengan benda itu sendiri, van Eyck berhasil mengubah seluruh langit-langit, seperti yang telah ditunjukkan Herman Hertzberger, menjadi 'suatu keutuhan', bersatu seperti kubah, sekalipun tidak memilliki pusat dan tampak sangat modern.

Seorang arsitek Finlandia bernama Reima Pietila menafsirkan gereja tersebut secara provokatif dan mengatakan 'kaca atap tersebut mematerialisasikan cahaya dengan cara yang membuat orang bersentuhan dengan dunia nyata mereka' sehingga memandang upacara agama yang bagi mereka sebagai suatu peristiwa historis jelas-jelas merupakan bagian dari masa lalu. Namun, untuk klien yang mempercayainya, desain van Eyck lebih baik dipahami dalam konteks perubahan radikal dari liturgi Katolik Roma yang diaktifkan oleh Dewan Vatican Kedua tahun 1962–1965, yaitu sebagai pengaturan untuk 'kebersamaan spiritual' yang sekiranya menggantikan 'dunia lain'. Ruang yang puitis tersebut sulit untuk dicarikan tandingannya.

1. **Tampak Selatan**
2. **Denah Lantai Satu**
3. **Potongan**
4. **Denah Lantai Dasar**
   1. Ruang Berkumpul
   2. Ruang Tambahan dan Ruang Umum
   3. Altar
   4. Kapel
   5. Kolam
   6. Ruang Pengakuan
   7. Dapur
   8. Ruang Penyimpanan Perlengkapan Upacara
   9. Toilet
   10. Ruang Pertemuan
   11. Kantor
   12. Tempat Sepeda
   13. Pemanas
5. **Tampak Barat**

Condominium at Sea Ranch

MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker), 1962–1970
Sonoma County, California, 1965–1966

Dibangun sebagai rumah kedua bagi masyarakat pada garis Pantai Pasifik yang berjarak 100 mil di sebelah utara San Francisco, Sea Ranch merupakan contoh awal arsitektur yang memperhatikan masalah ekologi. Lahan seluas 5.000 hektar ini meliputi daerah sejauh sepuluh mil dari garis pantai dengan satu-satunya benda buatan manusia yaitu pohon Monterey Cypress yang ditanam pada sudut 90 derajat terhadap pantai untuk menyediakan perlindungan dari angin. Lawrence Halprin, salah satu arsitek lanskap yang paling terkemuka pada generasinya, bertugas untuk menyiapkan *masterplan* bagi proyek ini. Joseph Esherick mendesain rumah kelompok, dan MLTW membuat proposal untuk bangunan yang akan menjadi sinonim dengan Sea Ranch, yaitu kondominium pertama dari beberapa kondominium yang direncanakan yang selesai dibangun pada tahun 1966.

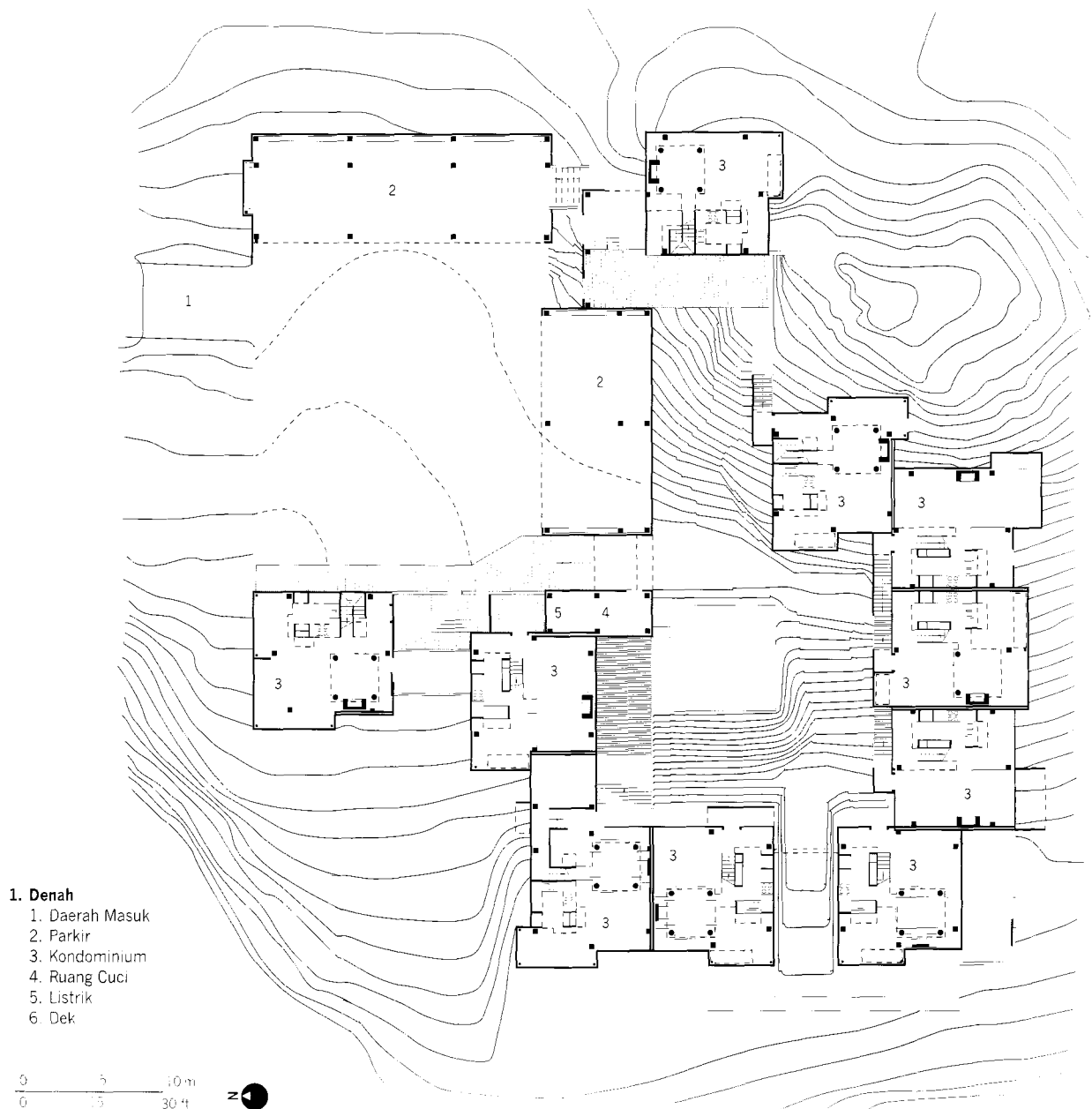
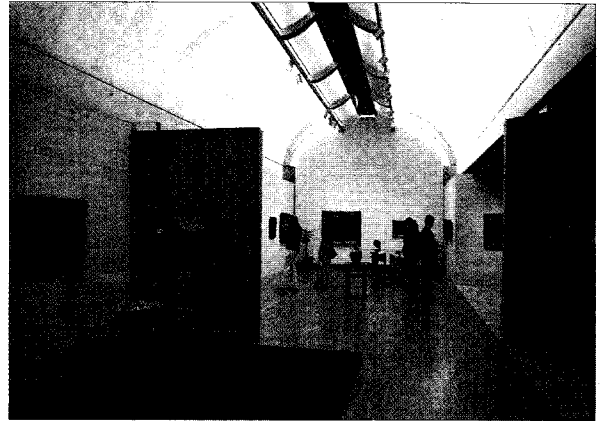
Ketika MLTW memulai pekerjaan di Sea Ranch, mereka telah dikenal sebagai arsitek untuk rumah perseorangan. Hal ini bertentangan dengan visi hunian yang direpresentasikan oleh rumah rancangan Mies van der Rohe, yaitu **Farnsworth House** (hlm. 94). Sebagai pengganti 'ruang universal', MLTW bertujuan untuk menciptakan 'tempat tertentu', dan dalam pelaksanaannya menggunakan perangkat yang serupa dengan Aldo van Eyck dalam **Amsterdam Municipal Orphanage** (hlm. 122). Mereka juga memerhatikan gagasan arsitektur yang diatur oleh gambaran yang dapat memberikan perasaan pada seseorang untuk mengetahui di mana dirinya berada. Bangunan ini bukan sekadar pemisahan dari 'bidang ruang' yang berkelanjutan, tetapi suatu wadah untuk ditempati dengan gambaran yang kita kenali beserta tempat spesifik di dalamnya. Dengan kata lain, yang diberikan oleh MLTW adalah beberapa tingkatan 'dalam' yang dimulai oleh pembuatan sebuah tempat di dalam lanskap dan mencapai puncak pada keakraban ruang duduk di depan perapian atau kamar tidur.

Site tempat bangunan ini memiliki kekuatan yang cukup menantang dan menawarkan pilihan terbuka bagi arsiteknya untuk membuat bangunan yang berdiri sendiri atau menyatu dengan alam untuk menyesuaikan dengan skala karang, MLTW mempunyai volume yang cukup, yaitu sepuluh unit hunian. Mereka memilih untuk menggabungkannya di sekitar dua buah courtyard, kebanyakan atapnya membentuk kemiringan tunggal menurun ke arah lautan. Terkadang terdapat bagian menonjol yang bertentangan, bagian jendela ke luar melebihi dinding bangunan dan membuat bangunan semakin dekat dengan lingkungan luar rumah yang berangin. Atap miring tersebut tidak memiliki teritisan dan hanya terdapat beberapa jendela berukuran besar, jendela tersebut cukup untuk memasukkan cahaya ke dalam, tetapi jarak di antaranya cukup jauh sehingga tidak menghancurkan rasa penyatuan yang tercipta.

Masing-masing hunian posisinya bervariasi di dalam keseluruhan kompleks. Namun, semua hunian terdiri dari volume berbentuk seperti gudang, dengan penahan angin kuat yang terbuat dari kayu kasar. Kebanyakan berisi seperti yang dikatakan Charles Moore sebagai 'dua rumah

kecil' yang terbuat dari kayu lembut dan dicat sehingga memberikan perasaan berada di antara rumah boneka dan potongan raksasa furnitur. Terdapat 'empat tiang' yang menaungi sebuah perapian dan 'tempat bercakap-cakap kecil' yang lebih rendah di bagian bawah serta mendukung ruang tidur di bagian atas. Pada unit yang lebih rumit, terdapat dapur di bawah dan kamar mandi serta ruang ganti di atas, kadang-kadang loteng tempat tidur di atasnya.

Kondominium MLTW mendapat sambutan baik sehingga banyak ditiru, dan beberapa rumah Esherick rancangan mereka juga sangat sukses. Namun, Sea Ranch ini dilihat secara keseluruhan akhirnya mengalah pada pembangunan yang terlalu berlebihan dan desainnya tidak sensitif . Bentuk-bentuk menjadi ruwet, halaman rumput membentang dengan sia-sia dan seperti menguasai lingkungan sekitar. Bangunan-bangunan yang terlalu tampak jelas terlihat dan bersifat individual tampak pada bagian daratan, yang seharusnya dalam masterplan Halprin tidak untuk dibangun. Semua ini memperlihatkan usaha berani berjuang melawan tren yang membuat segala sesuatu menjadi homogen, tetapi pada akhirnya 'kekuatan pasar' yang berhasil.

1. Denah
1. Daerah Masuk
2. Parkir
3. Kondominium
4. Ruang Cuci
5. Listrik
6. Dek

Kimbell Art Museum

Louis Kahn, 1901–1974
Fort Worth, Texas, Amerika Serikat, 1966–1972

Louis Kahn menyukai permainan cahaya dan bayangan pada bentuk-bentuk dinding elementer dan dengan menemukan cara untuk membiarkan cahaya masuk ke dalam bangunan yang berkembang dari konstruksi utama yang alami, yaitu 'struktur adalah pembuat cahaya'. Tantangan utama dalam merancang galeri seni mana pun adalah mengatur cahaya alami, baik untuk menerangi benda-benda yang dipamerkan maupun untuk memastikan tidak ada sinar matahari yang merusak benda-benda tersebut. Texas dengan cahaya mataharinya yang kuat dan banyak, solusi yang paling mudah adalah hanya memasukkan sinar matahari dari utara. Namun, bagi Kahn interior harus berhubungan dengan awan yang bergerak serta pergerakan matahari. Oleh karena itu, sejak dari permulaan, ia bereksplorasi dengan sistem atap lengkung yang dapat membiarkan cahaya masuk dari atas dan dengan berbagai cara dibiaskan dan direfleksikan sebelum mencapai karya seni yang dipamerkan.

Bagian untuk memasukkan cahaya ini adalah lengkungan atap berbentuk kurva yang dipisahkan oleh sebuah bagian pusat yang membiarkan cahaya masuk ke sebuah reflektor. Walaupun penggunaan lengkungan struktur atap merupakan pertimbangan yang masuk akal, mereka lebih menyerupai balok berbentuk kurva dan memiliki bentang panjang sesuai jarak antarkolom. Kurva tersebut berbentuk cycloid dari jejak yang berada di atas lingkaran yang bergulung. Ukuran lengkungannya adalah 30,5 x 6,7 meter (100 x 22 kaki). Bagian lengkungan diperkuat oleh balok kecil mengarah ke bawah dan sambungan antara balok dan dindingnya berupa sebuah slot runcing yang dibuat dengan menyejajarkan dinding geometri melingkar yang 'logis' dengan cycloid di atasnya. Semuanya menunjukkan pengungkapan geometri struktur yang tidak biasa.

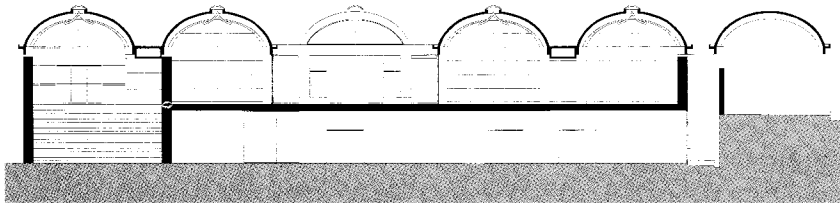
Museum ini terletak pada sebuah sudut Will Rogers Memorial Park, dan galeri-galerinya ditempatkan di atas platform yang berisi ruang-ruang untuk servis. Untuk memelihara kepadatan sebagai pendukung 'kuil' di atasnya (seperti **Sydney Opera House**, hlm. 128), bagian kantor diterangi oleh sumur cahaya yang panjang dan sempit. Pintu masuk dari pelataran parkir ditempatkan pada bagian lantai bawah, sedangkan lantai ini sendiri letaknya lebih tinggi daripada taman, dicapai melalui anak tangga landai menuju serambi yang berdiri seperti 'reruntuhan' galeri. Denah galeri berkutub dua dengan hall daerah masuk di tengah dan galeri pada sisi-sisinya. ini diartikulasikan dengan *light court* dan di bagian bawahnya terdapat volume bagian atas ruang konservarium, dan sebagiannya lagi untuk kafetaria. Kualitas ruang dan denah yang paling sederhana ini sangat luar biasa. Saat kita melihat lengkungan-lengkungan atap, interiornya tampak dikomposisikan sebagai rangkaian ruang-ruang yang bersebelahan. Saat melihat ke seberang lengkungan tersebut, perubahan ruang datar dan melengkung beserta cahaya yang berubah perlahan menjadikan volume tampak diperluas dan berbeda.

Dari awal, Kahn menginginkan 'ruangan berstruktur beton yang mempunyai kilauan perak', dan desain reflek-

tornya amat penting bagi kesuksesan rancangan galeri itu. Dikembangkan oleh konsultan pencahayaan Richard Kelly, rancangan reflektor mengalami perubahan beberapa kali sebelum versi yang terakhir muncul, yaitu yang terbuat dari alumunium padat dan berlubang. Kahn memilih travertine berwarna pucat untuk menutupi dinding nonstruktural. Kesan keperakan diperkuat dengan membuat *blasting* pada permukaan baja tahan karat pada tempat lampu dan perlengkapan lainnya dengan shell dari kulit kacang (*pecan nuts*) untuk menghapuskan cahaya yang menyilaukan. Kualitas pencahayaan yang sangat responsif mengikuti setiap perubahan nuansa di luar bangunan ini sangat memikat. Kimbell Art Museum diselesaikan dua tahun sebelum kematian Kahn dan menjadi karya besarnya sekaligus merupakan salah satu karya utama arsitektur abad kedua puluh.

1

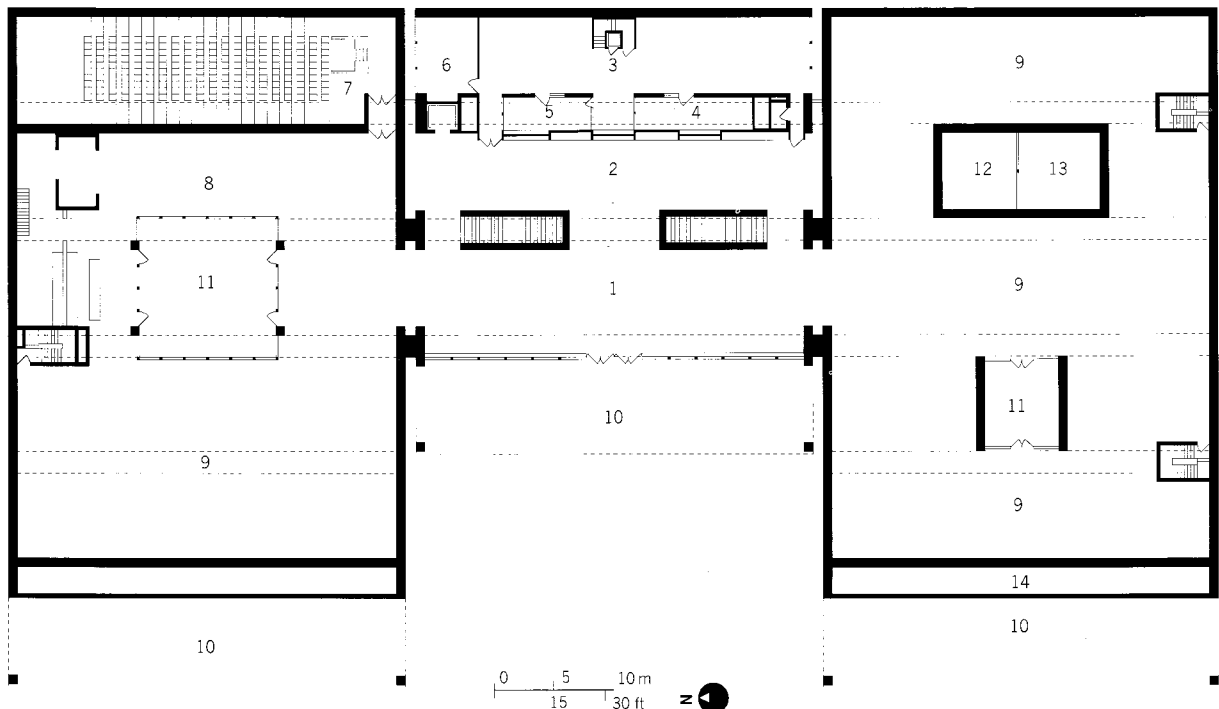
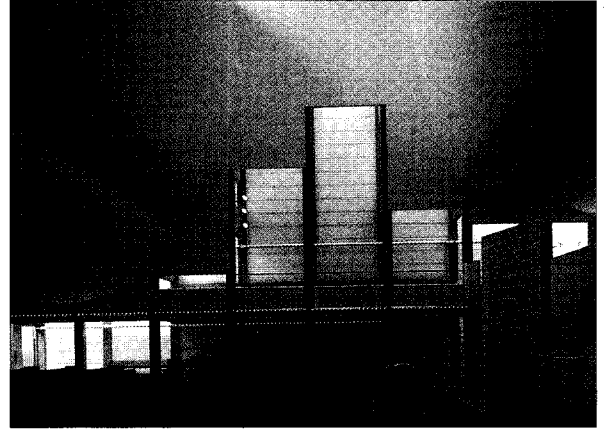
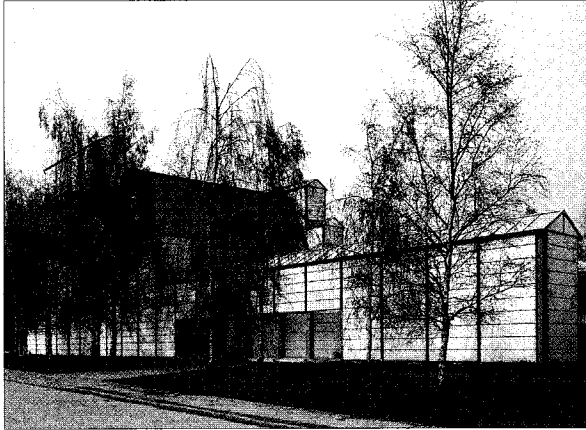
2

1. Tampak Barat

2. Potongan

3. Denah

1. Galeri Entrance
2. Toko Buku
3. Lantai Bawah Perpustakaan
4. Ruang Slide
5. Ruang Kerja
6. Ruang Pustakawan
7. Auditorium
8. Kafetaria
9. Galeri
10. Portico
11. Light Court (Taman Cahaya)
12. Bagian Atas Halaman Konservator
13. Bagian Atas Studio Konservator
14. Bagian Atas Sumur Cahaya

3

0 5 10 m
15 30 ft
N

Bagsværd Church

Jørn Utzon, 1918–
Bagsværd, dekat Copenhagen, Denmark, 1967–1976

Eksterior bangunan gereja ini terasa sangat 'bercirikan Denmark' karena kesederhanaannya yang konon—mengingatkan bangunan-bangunan agrikultural tradisional dari negara tersebut. Saat yang menentukan dalam perancangan Gereja Bagsværd datang dari Hawaii, tempat Jørn Utzon mengajar—karena keberangkatannya yang terlalu awal untuk proyek **Sydney Opera House** (hlm. 128). Sambil berbaring di pantai, ia memerhatikan rangkaian awan berbentuk silinder yang teratur yang lewat di atas kepalanya. Awan tersebut menjadi inspirasi yang sempurna untuk langit-langit pada proyek barunya. Seperti saat datangnya 'inspirasi' tersebut, hal itu merupakan kasus keberuntungan yang menyertai pikiran yang telah siap. Bagian atas Bank Melli yang dirancang Utzon di Teheran satu dekade sebelum ia mendapatkan ide struktur atap lipat, memberikan efek yang ia anggap sama seperti cahaya matahari yang menembus kumpulan awan. Menyadari kegagalannya dalam mewujudkan gagasan struktur kerang tipis di Sydney, ia ingin menunjukkan potensi mereka di sini. Permukaan yang ditampilkan oleh awan yang berombak sangat ideal, dan dengan langit-langit akustik yang tidak jadi diwujudkan pada Opera House, gagasan ini akhirnya dirasionalkan ke dalam bagian silindris dengan berbagai macam radius.

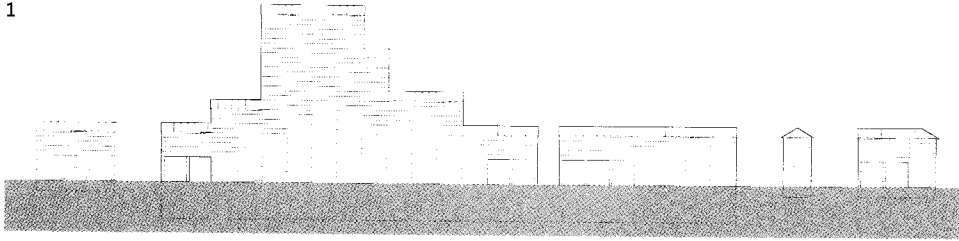
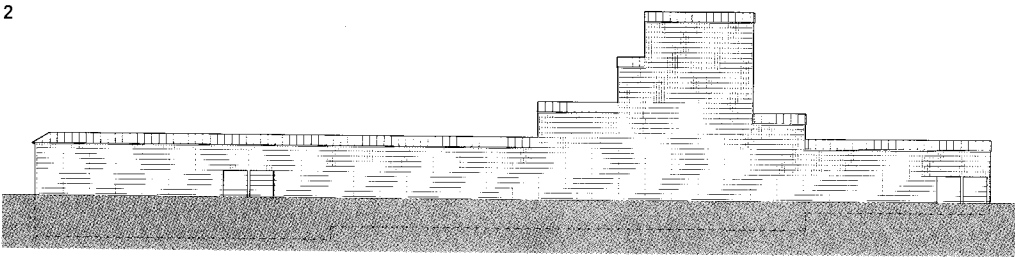
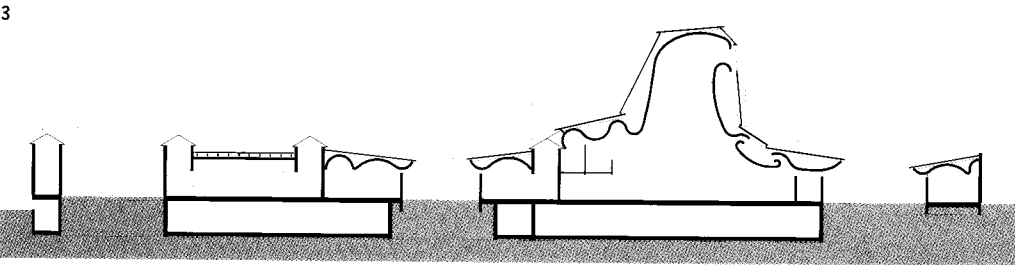
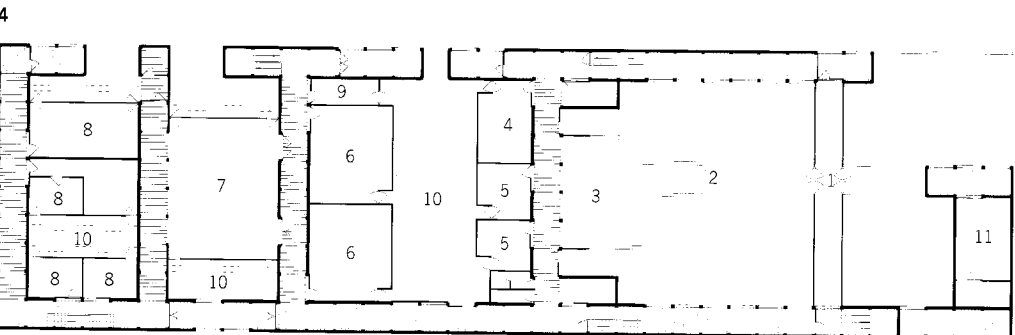
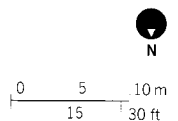
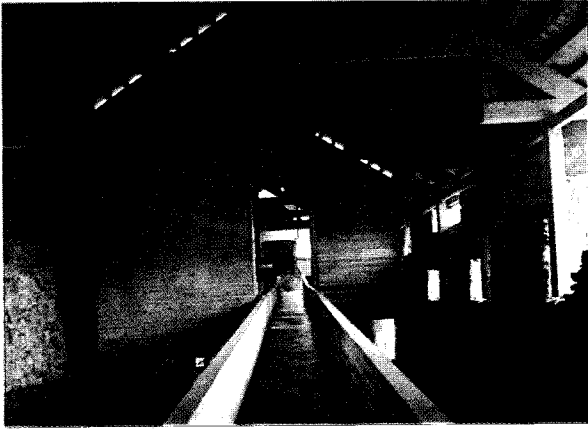
Untuk denah gereja tersebut, Utzon tidak mendapat inspirasi dari gereja Kristen, tetapi dari Kuil Budha di Cina. Karena pada sisi panjang site gereja ini terdapat sebuah jalan utama dan pelataran parkir, urutan ruang-ruang yang menutup ke dalam serta *courtyard* yang intim dan dibingkai koridor seperti biara tampak tepat untuk memberikan ketenangan dan kesendirian yang diperlukan. Berlawanan dengan bentuk bebas langit-langit yang bergelombang, Utzon mengembangkan sistem konstruksi ortogonal yang mempunyai kesederhanaan seperti mainan anak-anak. Pasangan kolom yang digabungkan pada bagian atas oleh balok dengan lebar bervariasi membingkai koridor-koridor yang memiliki ukuran sama, kemudian diisi dengan papan beton pracetak dan yang ditutup oleh atap kaca dengan kemiringan kecil.

Beberapa orang mengatakan hasilnya mirip gudang dan seperti bangunan industri, tetapi bagi Utzon hal seperti itu tampak seperti Gothik Eropa di mana sebuah gereja harus dibangun dengan bentuk konstruksi terbaru, tidak kembali ke tradisi membangun. Panel-panel beton dibuat dengan marmer yang dihancurkan sebagai bahan campuran dan hasilnya dengan jelas terlihat pada bagian interior yang putih halus. Bagian luar garis-garis lengkungan ditandai oleh lantai mengkilat indah seperti yang digunakan di Sydney. Bagian ini merefleksikan langit atau mengisyaratkan bagian dalamnya berasal dari langit.

Gereja dimasuki melalui serambi sempit berkaca dan ketika berada di dalam, satu-satunya cahaya yang memasuki koridor berasal dari atas karena tidak ada jendela, bahkan tidak ada halaman dalam. Transisi dari garis keliling deretan kolom ke ruang utama sangat dramatis, jauh melebihi ukuran gereja yang tampak tidak mencolok. Keindahan dan kekuatan ruang tidak hanya terletak pada permainan cahaya yang elok ke seberang permukaan putih, yang penyelesaian perabotan kayunya tidak dibuat

mengkilat sehingga menjadikannya tampak lebih hidup, namun juga pada fakta bahwa langit-langit tidak hanya menjadi bentuk permainan cerdik, tetapi sebagai struktur bangunan sesungguhnya, yaitu atap ringan ditopang langit-langit. Utzon merangkum semuanya dengan sempurna: 'Kita mempunyai ketenteraman hati yang betul-betul dibangun, bukan hanya dirancang sebagai sesuatu yang terletak di atas kepala.'

Seorang perancang interior mungkin membuat bentuk serupa dengan menyemprotkan plester akustik pada rangka berbentuk jaring, kemudian menggantungkannya pada struktur baja tersembunyi. Hal seperti ini dibuat tanpa sambungan. Namun apa yang dilakukan tersebut akan menjadi rancangan interior, bukan arsitektur atau sebuah efek visual dan bukan pula konstruksi ruang. Kita sukar menjelaskan perasaan kita saat melihat permukaan yang bergelombang dan diberi tanda ini benar-benar struktural untuk menciptakan bentangan gereja. Kita merasakan hal yang sama saat kita merasa bergetar melihat rusuk penahan gravitasi pada lengkungan Gothik.

1. Tampak Selatan

2. Tampak Utara

3. Potongan Timur-Barat

4. Denah Lantai Dasar
   1. Entrance
   2. Gereja
   3. Ruang Penyimpanan Perlengkapan Upacara
   4. Ruang Tunggu
   5. Kantor
   6. Ruang Kandidat
   7. Hall Komunitas
   8. Ruang Pertemuan
   9. Dapur
   10. Taman Atrium
   11. Kapel

Archbishopric Museum of Hamar

Sverre Fehn, 1924–
Hamar, Norwegia, 1967–1979

Sverre Fehn bergabung dengan divisi CIAM Norwegia setelah belajar pada seorang modernis Norwegia terkemuka yang bernama Arne Korsmo. Divisi CIAM ini dikenal sebagai PAGON (Progressive Architects' Group of Norway/Kelompok Arsitek Norwegia Progresif), yang anggotanya antara lain Korsmo, Geir Grung, dan Christian Norberg-Schulz, yang akan menjadi salah satu sejarawan dan ahli teori paling berpengaruh pada generasinya. Seperti halnya Utzon, van Eyck, dan beberapa arsitek unggulan lainnya pada tahun 1950-an, Fehn pernah berkunjung ke Maroko dan menghabiskan waktu selama setahun mempelajari berbagai bangunan vernakuler Afrika Utara.

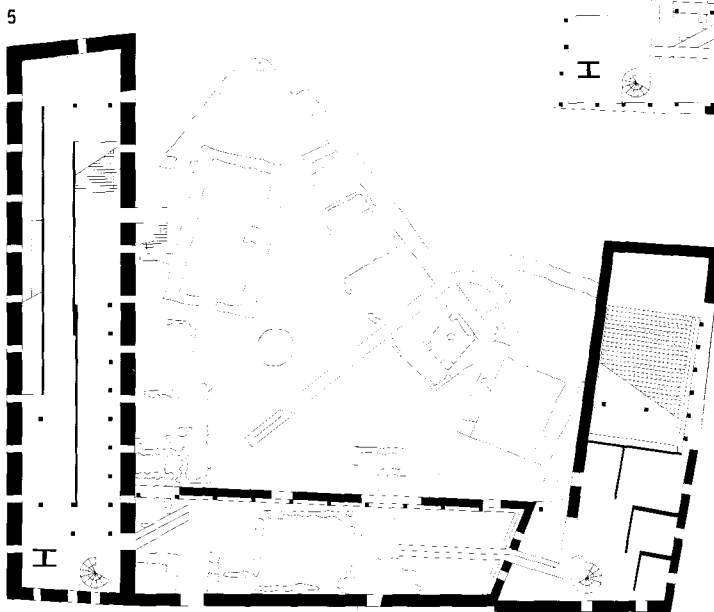
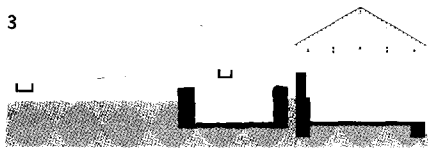
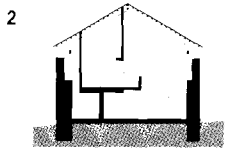
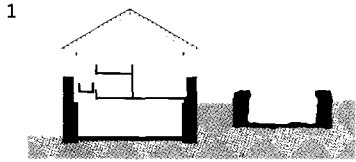
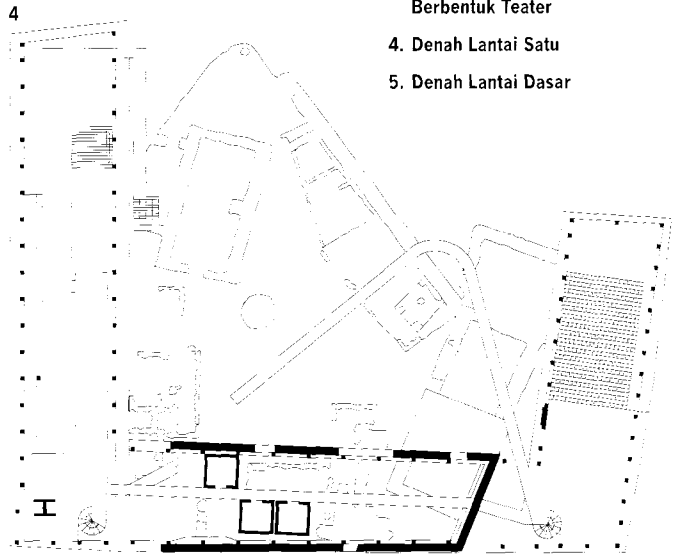
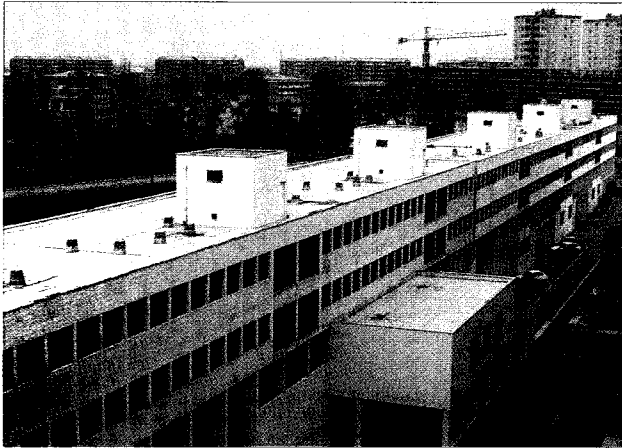
Pada tahun 1962, Fehn memberi pengaruh internasional dengan penyelesaian Paviliun Negara Norwegia di taman Biennale Venesia. Bangunan ini dapat dikatakan sebagai struktur *on site* paling mengesankan yang terdiri dari balok-balok beton dengan lapisan grid yang dirajut tetap ganda sehingga menciptakan sebuah pulau yang menaungi 'cahaya Norwegia' di bawah matahari selatan. Tiga pohon besar yang ada di site tetap dipertahankan, bahkan juga menginterupsi struktur. Hubungan yang erat dengan alam ini merupakan aspek dasar dari keindahan Norwegia, dan seperti pada Hamar Museum itu sendiri Fehn memberikan penghormatan serupa pada jejak masa lampau.

Museum menempati kembali bangunan peternakan peninggalan abad kesembilan belas berbentuk U yang sekaligus terletak di atas jejak benteng abad pertengahan yang dihancurkan pada abad keenam belas. Site ini kaya akan peninggalan arkeologi,dan dari sudut pandang sejarah memiliki arti yang bertambah penting karena berada di atas jalan Kaupang yang dibuat oleh Uskup Hamar untuk Roma pada tahun 1302.

Fehn mendapat tugas untuk menciptakan sebuah museum di mana pekerjaan penggalian tetap bisa dilanjutkan sebagai benda yang langsung dipamerkan. Ia menanggapinya dengan hanya melakukan intervensi sesedikit mungkin pada tanah aslinya. Atap-atap baru yang didukung oleh kolom kayu dengan lapisan tipis serta rangka batang, terletak menerus di atas dinding gudang terdahulu, dan irama struktur baru —yang bervariasi, tetapi terdapat di mana-mana –mempersatukan kompleks tersebut. Cahaya masuk melalui kumpulan penutup kaca atau melalui lembaran kaca besar terletak di antara atap baru dan dinding batu tua. Di tempat lain, terutama pada sayap samping bagian antara tersebut diisi dengan lembaran kayu berwarna merah. Di bagian dalam, dekat dengan pintu masuk tempat penggalian yang masih berlanjut, beton kotak yang merupakan 'barang berharga' untuk tempat pameran khusus berdiri di atas kolom tunggal melingkar dan jalan dari beton yang posisinya lebih tinggi. Pegangan tangganya menjadi balok—melayang dalam ruangan, memungkinkan pengunjung untuk melihat ke bawah ke lokasi penggalian.

Di salah satu sayap bagiannya berbentuk 'U', diperkenalkan lantai yang sebagian terbuat dari beton. Sementara itu, sebagian lainnya terdapat penyisipan auditorium dalam wujud tangga beton raksasa. Pada bagian serambinya, terdapat ramp berbentuk bumerang

yang mengarah ke seberang site untuk menghubungkan bagian interior dengan eksterior. Seperti intervensi lainnya, hal tersebut dilakukan dengan seminimal mungkin menyentuh tanah asal atau bahan eksisting

Dalam merancang display untuk material penggalian, yang penambahannya dilakukan setelah tahun 1974, Fehn mencontoh hasil karya Carlo Scarpa pada Castelvecchio di Verona. Sebagian dari benda-benda yang dipamerkan diletakkan di atas penopang baja elementer yang tidak hanya memberikan efek dramatis dan rasa kehadiran objek yang biasa saja menjadi kuat, tetapi juga meng-integrasikan mereka ke dalam alur yang menyatu melalui interiornya. Dialog antara bagian lama dan baru ini menginformasikan setiap aspek desain Fehn, membuat rancangan museum ini sebagai upaya paling berhasil dalam belajar dari Scarpa dengan mensejajarkan bahasa arsitektur baru dengan konteks sejarah yang berharga.

1. Potongan Melalui Sayap Ruang Pamer
2. Potongan Melalui Sayap Ruang Penggalian
3. Potongan Melalui Ruang Kuliah Berbentuk Teater
4. Denah Lantai Satu
5. Denah Lantai Dasar

Gallaratese Housing Block

Aldo Rossi, 1931–1997
Milan, Italia, 1969–1976

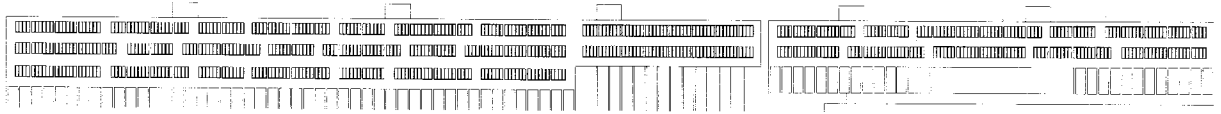
Aldo Rossi merupakan salah satu anggota yang cukup terkenal dari sebuah gerakan pembaruan Italia yang disebut Tendenza. Karya mereka memiliki karakteristik yaitu pengurangan arsitektur secara radikal ke dalam prinsip dasar geometri dan kembali pada tipologi bangunan tradisional. Karakteristik lainnya adalah mereka lebih memilih tampak bangunan yang ditandai oleh pengulangan jendela-jendela kotak dari karya rasionalis Italia tahun 1930-an seperti Giuseppe Terragni (**Casa del Fascio**, hlm. 76). Oleh karena itu, kelompok ini mendapat deskripsi populer sebagai 'neorasionalis'. Hal khusus yang mendukung pemikiran Rossi, adalah perhatian akan intisari dan kesinambungan tradisi Klasik yang dilambangkan oleh karya Adolf Loos dan Louis-Etienne Boullee.

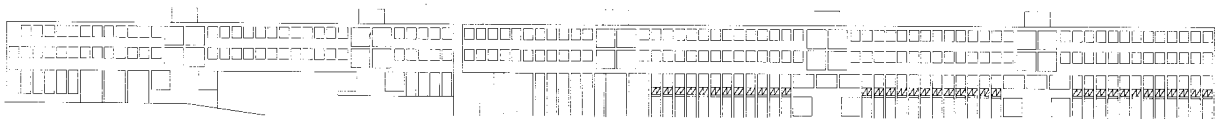
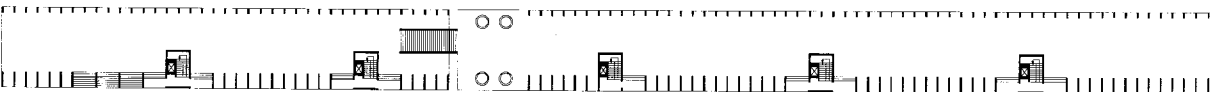
Pandangan Rossi akan arsitektur didasarkan pada suatu teori tentang kota yang diuraikan secara terperinci tahun 1966 dalam buku yang terkenal yaitu *L'Architettura Delta Citta* (Arsitektur Kota). Merasa putus asa melihat penghancuran atribut kebangkitan industrialisasi dan desain 'fungsional', Rossi mengatakan bahwa arsitek seharusnya kembali pada pola-pola urban serta tipe bangunan yang tak lekang dimakan waktu dan mereduksinya hingga bentuk geometris dasar. Para fungsionalis mencari hubungan antara tujuan pasti dan bentuk yang diajukan, sedangkan sebagai seorang rasionalis Rossi lebih mendukung bentuk-bentuk dasar umum atau 'tipe' yang mampu beradaptasi pada cakupan kebutuhan yang paling luas.

Obsesi Rossi akan bentuk tertutup dan menyeluruh diperkaya dengan daya tarik disintegrasi dan kemampuan luar biasa untuk menemukan puisi unik dalam bangunan paling sederhana itu. Sketsa-sketsa terkenal Rossi yang menggambarkan gubuk pantai (dengan atap segi tiga mereka yang seperti pedimen kecil), gudang, mercu suar, dan struktur vernakuler lain mempunyai kekuatan yang menghipnotis dengan mengombinasikan fragmen masa lalu dan masa kini, proyek-proyeknya mempunyai aura surealisme seperti lukisan *piazze* khayalan karya Giorgio de Chirico.

Blok perumahan Gallaratese membentuk sebagian dari daerah hunian baru yang dekat dengan *autostrada* di daerah pinggiran Milan. Walaupun tampak berkelanjutan, perumahan tersebut terdiri dari dua blok yang terpisah oleh jarak sempit. Lantai-lantai di tingkat bawah ditempati galeri terbuka, yang digambarkan oleh dermaga-dermaga pada sisi barat laut dan oleh sirip sedalam 3 meter (10 kaki) pada bagian tenggara. Kemudian, berselang-seling dengan bagian tersebut, sirip digantikan oleh struktur tempat tangga dan lift menuju unit rumah di tingkat atasnya. Dekat dengan jarak antara kedua bangunan, dermaga dan sirip digantikan oleh empat kolom raksasa berdiameter 1,8 meter (6 kaki). Galleri bangunan yang lebih pendek terletak pada tingkatan yang lebih tinggi, dihubungkan dengan tingkat lebih rendah oleh sebuah tangga besar, tempat deretan toko-toko berada.

Unit-unit rumah memiliki denah tradisional dan diatur sepanjang koridor luar atau *ballatoi* yang menggambarkan model jalan terangkat Corbusian (**Unité d'Habitation**, hlm 100) maupun tipe rumah umum Lombardy. Bagi

Rossi, pengulangan dermaga dan bukaan kotak yang terus-menerus tersebut menciptakan kerangka yang dapat menerima peristiwa kehidupan sehari-hari. Mengamati perkembangan tahun 1974, ketika para pemilik rumah mulai menghuni rumah masing-masing, ia memaklumi 'jendela pertama yang dibuka, jemuran pakaian pada loggia— sebuah tanda kehidupan yang pertama'. Ia mengatakan 'Saya percaya bahwa ruang tersedia untuk hidup sehari-hari dengan colonnade besar, *ballatoi* yang akan membawa fokus yang tajam pada arus keseharian yang padat dan pada akar yang lebih populer pada arsitektur "rumah besar" yang akan terasa seperti di rumah di mana pun letaknya sepanjang terusan Milanese atau kanal-kanal Lombardian lainnya.'

1. Tampak Tenggara

2. Tampak Barat Laut

3. Denah Lantai Dua

4. Denah Lantai Satu

5. Denah Lantai Dasar

Centraal Beheer Insurance Office

Herman Hertzberger, 1932–
Appeldoorn, Belanda, 1967, 1970–1972

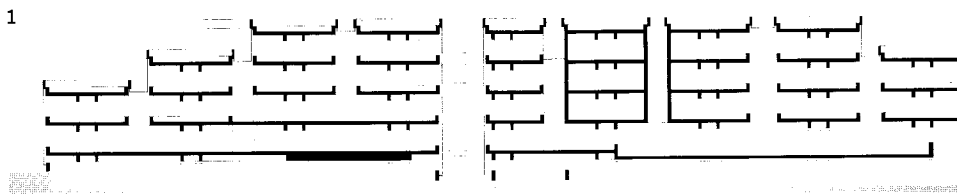
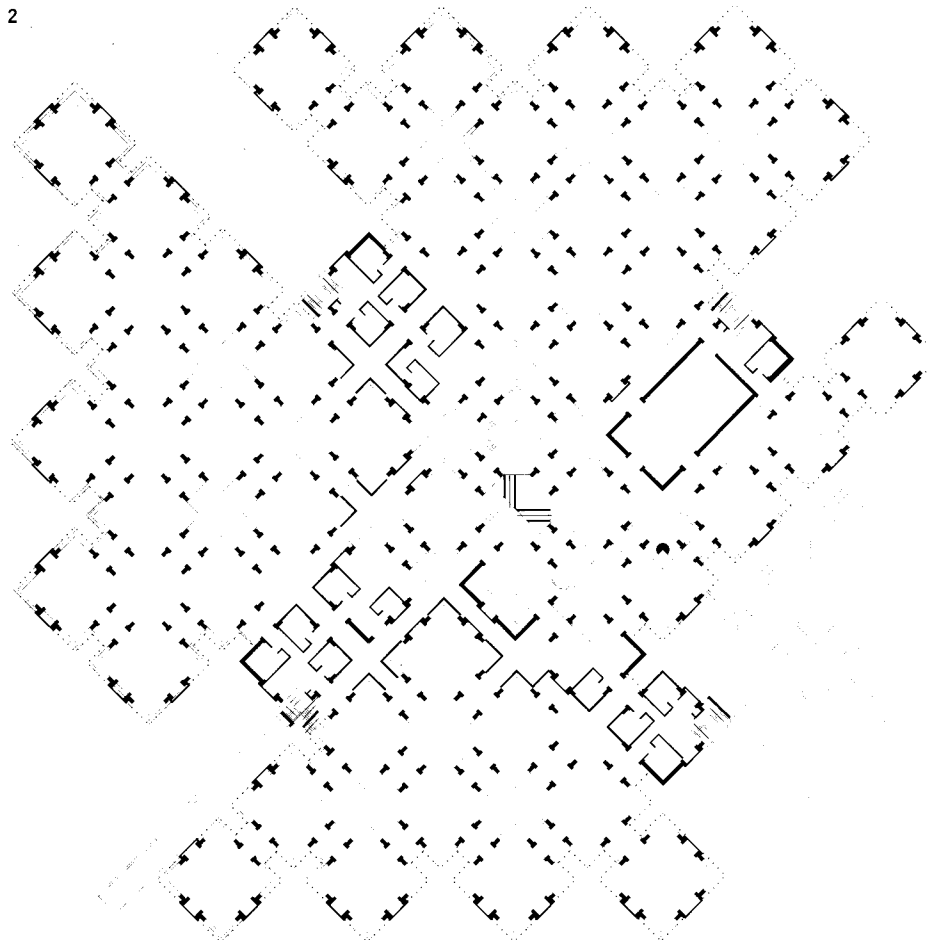
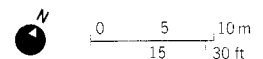
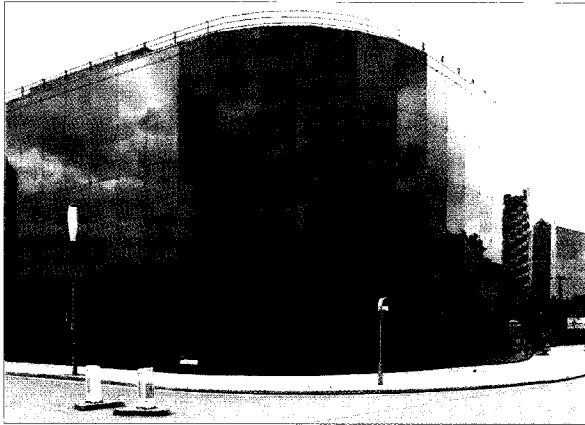
Ketika berada di Delft University, Herman Hertzberger terpengaruh oleh Aldo van Eyck. Ia tertarik dengan struktur tambahan van Eyck yang dilambangkan pada **Amsterdam Municipal Orphanage** (hlm. 122). Hertzberger percaya bahwa manusia dan budaya memperlihatkan pola perilaku *archetypal.* Ia kemudian mengembangkan sebuah teori 'bentuk polyvalent ' yang sangat menekankan pada peran pemakai dalam 'menyelesaikan' arsitektur. Walaupun ia berkeinginan menjadi arsitek yang universalis, ide-idenya merupakan tanggapan atas situasi di Belanda pada tahun 1960-an dengan isu tentang partisipasi pemakai yang menjadi pusat perhatian. Proposal yang paling radikal dikedepankan oleh John Habraken dalam bukunya tahun 1961 yang berjudul *an Alternative to Mass Housing* (Sebuah Alternatif Hunian Massal) yang mendukung pengurangan arsitektur menjadi kerangka yang dilayani, orang dapat membangun seperti yang mereka inginkan.

Hertzberger tidak mengurangi peran arsitek seperti yang dipahami oleh Habraken, tetapi gagasannya berada pada garis yang sama. Ia tidak menyediakan tanggapan atas program yang ditentukan, tetapi percaya bahwa arsitek perlu menciptakan kerangka kuat. Namun, dalam kaitannya dengan penggunaan, arsitek perlu menciptakan kerangka netral agar dapat ditafsirkan dengan berbagai cara dan diselesaikan oleh para pemakainya. Ia beranggapan bahwa 'yang penting adalah interaksi antara bentuk dan para pemakai, apa yang saling mereka sampaikan dan apa yang mereka hasilkan, serta bagaimana mereka saling memiliki satu sama lainnya.'

Kesempatan pertama Hertzberger untuk menguji gagasannya dalam skala besar berasal dari seorang klien yang unik. Sebuah perusahaan asuransi besar memerlukan kantor pusat baru untuk 1.000 orang pegawainya. Seperti halnya dalam rumah yatim piatu van Eyck, model yang ia tawarkan adalah seperti penyelesaian *casbah* yang dirajut oleh pengulangan dari satu unit dasar ruang. Unit tersebut juga berbentuk bujur sangkar yang dibuat untuk menghasilkan empat ruang kerja yang dibagi oleh sirkulasi berbentuk salib dan berhubungan dengan tetangganya melalui jembatan sempit. Pengaturan ini menciptakan denah 'berpola petak-petak' yang luas dengan cahaya yang masuk dan disaring oleh *rooflight* di sepanjang lubang berbentuk garis sempit. Konfigurasi ini mengingatkan kita pada rancangan Louis Kahn pada bangunan **Richards Medical Research** (hlm. 130) dan kolom juga ternyata ditetapkan mulai dari bagian sudut. Pengulangan unit dasar menghasilkan sebuah struktur dari perletakan yang bertumpuk sampai dengan empat lantai yang kompleks, tetapi belum termasuk pelataran parkir. Semuanya mudah kita baca dan dapat kita huni dengan berbagai cara. Daerah komunal berada di pusat masing-masing lantai yang secara efektif membagi bangunan ke dalam empat blok mandiri yang didefinisikan oleh ruang sirkulasi yang menjangkau sampai pada bukaan atap. Para karyawan memberi sentuhan pribadi pada ruang kerja mereka dengan meletakkan tumbuhan, poster, dan material lain.

Tidak seperti kantor pusat perusahaan yang masih tradisional, Centraal Beheer tidak mempunyai jalan masuk

atau hierarki ruang yang jelas. Bagi kebanyakan kritikus, kegagalan struktur tambahan untuk menciptakan bentuk dan pengaturan yang dapat dibaca merupakan kelemahan serius. Namun, untuk Hertzberger, hal tersebut menjadi bagian dari pertahanan arsitektur atas gerakan kekuatan perusahaan. Desainnya membiarkan karyawan untuk menyelinap keluar masuk dan melarang hal seperti *panopticon* untuk mengontrol pekerjaan mereka. Karena pertimbangan serupa, bangunan ini kebanyakan menggunakan bahan modern yang paling diremehkan, yaitu blok beton. Dalam pikiran Hertzberger, blok beton secara positif menuntut para pemakainya memanusiakan mereka, tidak seperti bahan yang lebih bergengsi, yaitu material yang tidak boleh disentuh.

Akhirnya semuanya tampak memiliki ciri khas Belanda dan tahun '60-an, dan satu dekade kemudian ketika kekuatan perusahaan tumbuh di seluruh dunia Barat, format personalisasi yang ekstrem dengan sendirinya menjadi berkurang. Centraal Beheer sekarang tampak sebagai sebuah model penolakan terhadap bentuk tradisional arsitektur yang tidak lazim—bersama dengan **Larkin Building** rancangan Wright (hlm 28) dan **Foster's Willis, Faber & Dumas Headquarters** (hlm. 168).—bangunan-bangunan ini menjadi salah satu dari usaha kaum minoritas radikal dan manusiawi untuk memikirkan kembali tipe umum bangunan kantor abad keduapuluh.

1. Potongan

2. Denah Lantai Dasar

Kantor Pusat Willis, Faber & Dumas

Norman Foster, 1935–
Ipswich, Inggris, 1971–1975

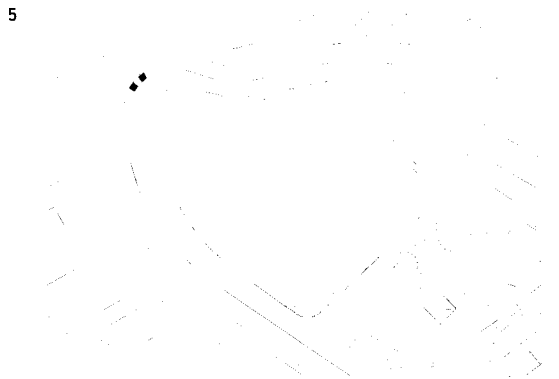
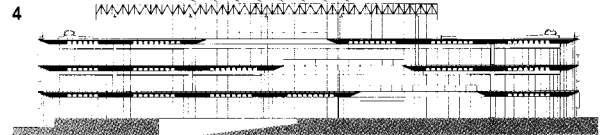
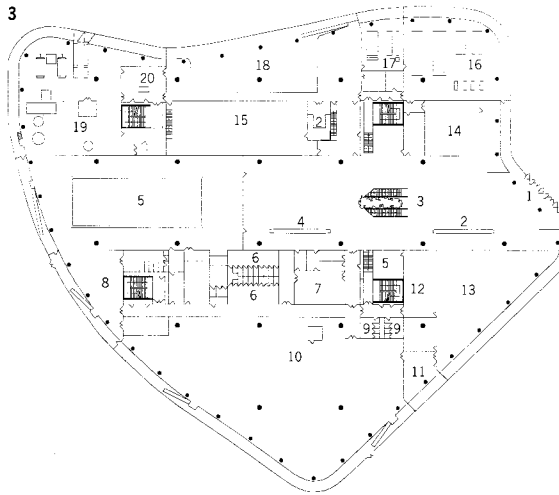
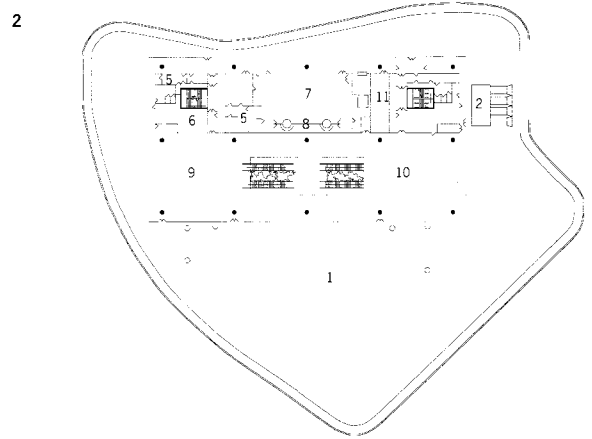
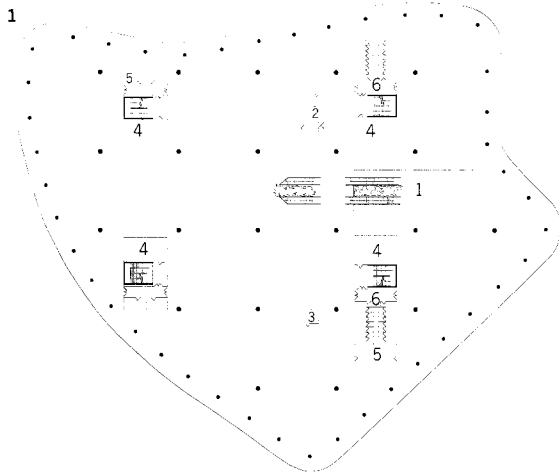
Kemunculan konstruksi besi dan kaca telah lama dilihat sebagai salah satu faktor teknis utama dalam perkembangan arsitektur modern. Kondisi alami kaca transparan agar tidak kelihatan dalam kondisi pencahayaan tertentu, atau pada sisi lainnya dapat menawarkan pantulan cermin menjadi terabaikan, dan pencarian untuk ekspresi arsitektur kaca yang sesuai menjadi pusat perhatian banyak arsitek era modern awal mulai dari Bruno Taut (**Glass Pavilion**, hlm. 42) sampai Mies van der Rohe (**Barcelona Pavilion**, hlm. 60)

Sebuah artikel yang diterbitkan di Paris tahun 1849 meramalkan bahwa bangunan dengan 'bukaan lebar dari lembaran kaca tebal, tunggal atau ganda, putih atau tembus cahaya akan memberikan sebuah keindahan menakjubkan, yang memasukkan cahaya ke dalam bangunan pada siang hari, dan memantulkan cahaya ke luar bangunan pada malam hari'. Lebih dari 70 tahun kemudian, yaitu pada tahun 1922, Mies memublikasikan proyek yang sekarang menjadi terkenal, yaitu *Glass Skyscrapers*. Selain itu, juga denah aneh berbentuk amuba yang ia rancang dengan mempergunakan 'permainan pantulan' pada permukaan lengkung yang kompleks. Visi-visi tersebut akhirnya dikombinasikan pada tahun 1975 dengan penyelesaian kantor pusat broker asuransi Willis Faber & Dumas di Ipswich, Inggris.

Site bangunan, terletak di area konservasi dekat dengan pusat Ipswich, terbentuk oleh pengadaan properti sedikit demi sedikit, dengan pola jalan kota abad pertengahan. Sebagai tanggapan, Norman Foster memutuskan untuk membiarkan bangunan mengalir pada tepian site, seperti kue dadar dalam penggorengan, memungkinkan penyajian akomodasi yang diperlukan pada bangunan setinggi tiga lantai yang menghormati skala lingkungan sekitar. Seperti halnya **Larkin Building** rancangan Wright (hlm. 28). Denah dalam yang dihasilkan memiliki atrium luas sebagai jantungnya dan lantai dihubungkan oleh kumpulan eskalator yang naik dengan dramatis dari hall pintu masuk lebih mengingatkan kita pada toko serba ada dibandingkan dengan bangunan kantor setinggi tiga lantai. Atrium yang terletak di tengah menyediakan pusat kegiatan sosial perusahaan, dan merupakan usaha untuk mendemokrasikan tempat bekerja dengan mempromosikan perasaan bekerja dalam komunitas yang dibuktikan dengan keberadaan kolam renang di lantai dasar, taman-atap, dan restoran.

Dari segi struktur, bangunan ini memiliki grid bujur sangkar berukuran 14 meter (47 kaki). Garis keliling kolom yang mengikuti batas site diletakkan menjorok ke dalam dari tepi bangunan untuk memberi jalan dinding kaca *solar-tinted* tetap menerus di sekeliling dinding. Sistem pemasangan kaca dikembangkan oleh pabrik Pilkington dengan sistem pemasangan kaca yang mendorong teknologi sampai pada batasnya. Tidak terdapat rangka kaca jendela dan dinding menggantung dari balok tepi dan tidak pula ditopang secara konvensional dari bawah. Oleh karena itu, dinding ini secara harafiah merupakan dinding pembungkus. Bidang kaca setinggi satu lantai dihubungkan oleh bagian sudut 'tambalan' untuk merapikan dan direkatkan dengan silicon. Sirip kaca bagian dalam yaitu pada sudut kanan permukaan,

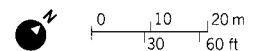
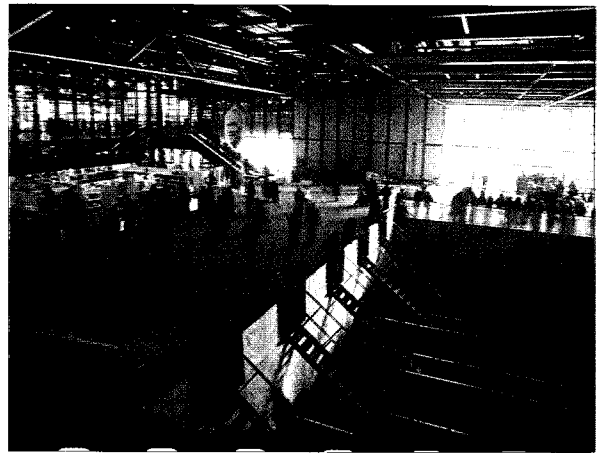
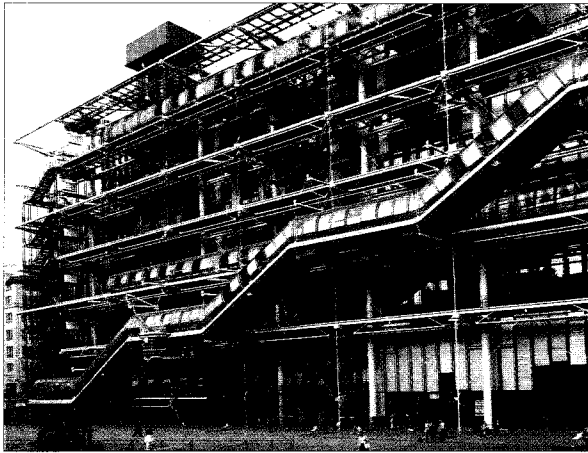
memberikan tahanan angin. Pada siang hari bangunan menjadi seperti gambaran Mies, yaitu sebuah gambar kolase dari pantulan sekitarnya. Pada malam hari bangunan tersebut menawarkan keindahan yang menakjubkan dari cahaya keemasan yang menembus ke luar.

Walaupun dibuat tepat sebelum krisis minyak dari tahun 1970-an yang menjadikan penghematan energi sebagai issu utama dalam merancang bangunan, denah yang masuk ke dalam selubung insulator dari hamparan atap rumput pada atap membuat energi pada bangunan menjadi efisien pada saat itu. Hal tersebut memelopor penggunaan lantai yang diangkat untuk mengantisipas revolusi IT yang terjadi pada tahun-tahun mendatang. Hampir setiap bagian Gedung Willis, Faber & Dumas bersifat inovatif sehingga menjadi salah satu kontribusi yang mungkin berkembang dalam desain kantor.

1. Denah Lantai Satu
1. Eskalator
2. Lift Servis
3. Lift Dokumen
4. Plant
5. Ruang Penyimpanan
6. WC

2. Roof Plan
1. Taman Atap
2. Menara Pendingin
3. Jalan di Pinggiran Bangunan
4. Ruang Penyimpanan Dingin
5. WC
6. Plant
7. Dapur
8. Servery
9. Kafetaria
10. Restoran
11. Tempat Cuci Piring

3. Ground Floor Plan
1. Daerah Masuk
2. Ruang Penerima
3. Eskalator
4. Coffe Bar
5. Kolam Renang
6. Ruang Ganti
7. Gymnasium
8. Nursery
9. WC
10. Pemrosesan Data
11. Ruang Teknisi
12. Penyimpanan Kaset
13. Komputer
14. Ruang Telex
15. Reprographics
16. Pendingin
17. Genset
18. Bongkar Muat
19. Plant
20. Ruang Panel Listrik

4. Potongan

5. Site Plan

Pompidou Centre

Renzo Piano, 1937– and Richard Rogers, 1933–
Paris, Prancis, 1971–1977

Proyek yang dirumuskan sesudah kerusuhan tahun 1968 dan akhirnya menjadi Pompidou Center ini awalnya merupakan sebuah perpustakaan umum. Dengan terpilihnya Georges Pompidou sebagai presiden, proyek ini kemudian diperluas menjadi museum seni modern, pusat desain industri dan fasilitas –khusus untuk memenuhi kebutuhan komposer dan konduktor avant-garde bernama Pierre Boulez— dalam studi tentang musik dan akustik. Semua kebutuhan ini kemudian menjadi dasar bagi kompetisi internasional yang diluncurkan pada tahun 1970 dan dimenangkan oleh sebuah tim yang dipimpin oleh Renzo Piano dan Richard Rogers.

Site yang dipilih telah dipersiapkan pada tahun 1930-an dan membentuk mata rantai strategis antara daerah pengembangan utama yang dulunya merupakan oleh pasar yang sangat luas, yaitu Les Hall dan distrik Marais yang tidak begitu berkembang di sebelah Timur. Piano dan Rogers memilih untuk membangun—kurang dari separuh site dan mengembangkan seluruh area bawah sebagai ruang publik. Dilatarbelakangi kebebasan dan semangat memenuhi kebutuhan desain, Piano dan Rogers membuat bangunan ini fleksibel, dengan bagian bangunan yang memiliki sangat banyak utilitas. Dua fasade gedung arah memanjang yang diperlakukan sebagai layar-layar informasi raksasa diperuntukkan bagi pengendara motor di jalan Rue de Renard yang padat dan para pejalan kaki di piazza yang baru.

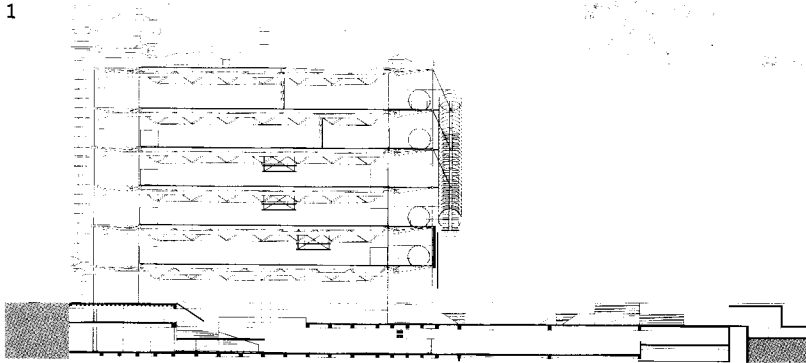
Preseden bagi rancangan ini dapat kita temukan pada rancangan kelompok Archigram dari Inggris dan karya Cedric Price pada proyek Fun Palace yang fleksibel yang dikembangkan untuk direktur teater avant-garde bernama Joan Littlewood. Proyek ini dapat ditelusuri kembali melalui rancangan Oscar Nitschke, yaitu Maison de la Publicite tahun 1932—yang sayangnya tidak dibangun dengan fasade rangka baja yang menopang papan iklan dan gambar-gambar yang diproyeksikan, sebuah karya *avant-garde* Rusia sekitar tahun 1920-an.

Oleh karenai itu, tidak mengejutkan jika rencana-rencana radikal pada proyek kompetisi ini pada pelaksanaannya menjadi lebih berkompromi. Lantai yang dapat bergerak dan tampak muka gedung informasi yang interaktif tidak ada lagi. Bagian ke arah jalan kini didominasi oleh saluran pipa servis yang diekspos dan berwarna terang dan bagian yang mengarah ke piazza didominasi eskalator dalam tabung kaca seolah-olah 'memroses' pengunjung. Ketinggian lantai juga harus dikurangi, mengharuskan pengisian lantai dasar yang terbuka.

Akhirnya bangunan ini terdiri dari enam lantai di atas lantai dasar. Lebarnya 48 meter (160 kaki) dan bentang panjangnya terbuat dari jalinan kisi-kisi dari pipa baja. Skala bangunannya menjadi lebih tepat untuk teknik sipil daripada untuk bangunan. Desain ini juga memerlukan dua zona pergerakan, di luar bangunan utama, dan resolusi strukturalnya mengarah ke baja tuang *gerberettes*. Hal ini membentuk keliling bangunan di sekitar kolom melingkar dan kantilever pendek di dalamnya untuk mengikat balok utama, dan di luar mereka diikat oleh tangkai vertikal (sistem ini dinamai setelah insinyur

Jerman abad kesembilan belas, Heinrich Gerber, menemukannya untuk desain jembatan).

Pompidou Center terbukti menjadi bangunan yang sangat populer sejak saat pembukaannya dan dengan cepat mengalahkan banyak atraksi lain yang ada di Paris dalam kaitannya dengan jumlah pengunjung. Secara praktik dan kritik, bangunan ini tidak terlalu baik. Fleksibilitas lantai terbuka yang sering dibanggakan ternyata mengintimidasi banyak pameran seni, dan Gae Aulenti diberi tugas untuk membagi lagi interior menjadi skala yang lebih konvensional dan ruang yang lebih terdefinisi. Dengan cara yang sama, ketika isu tentang bahasa datang dalam pemikiran arsitektur, ekspresi struktur dan servis yang berlebihan tampaknya tidak tepat sebagai representasi peran kultural bangunan tersebut.

1

1. Potongan Melintang

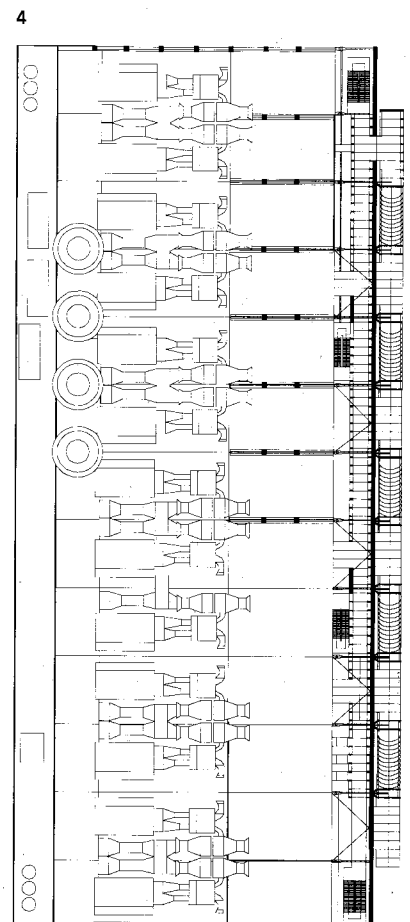
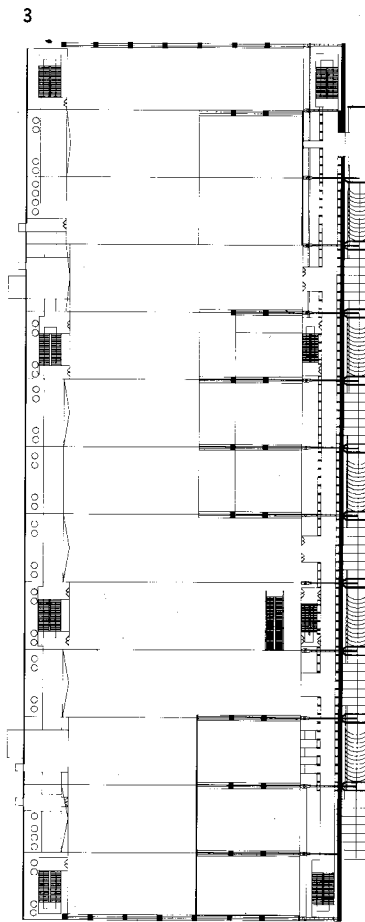
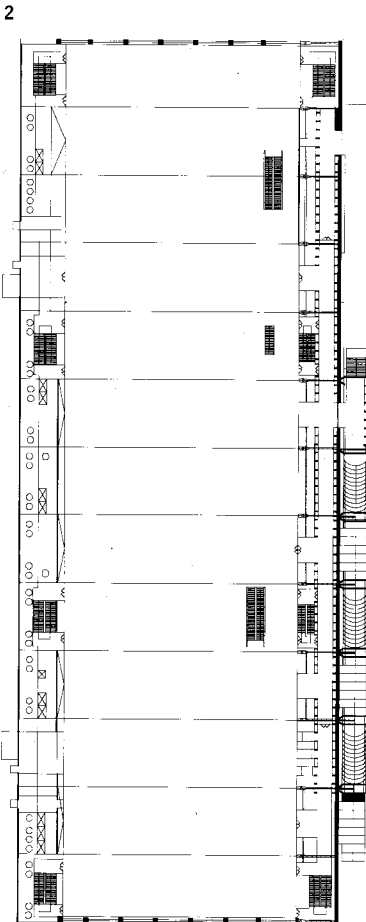
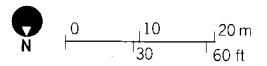
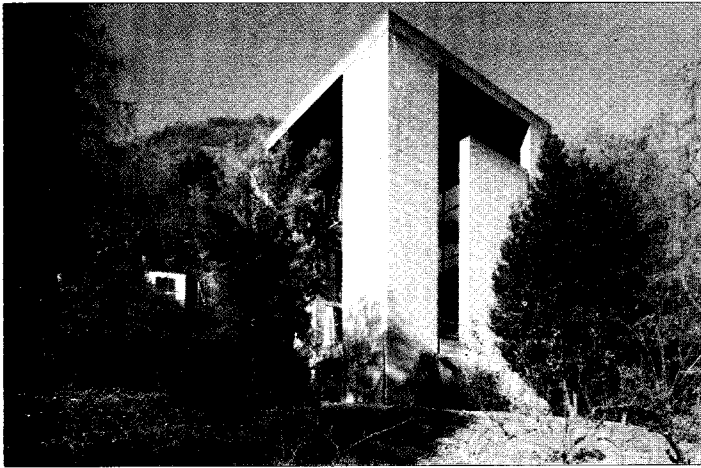
2. Denah Lantai Dua

3. Denah Lantai Lima

4. Denah Atap

2

3

4

House at Riva San Vitale

Mario Botta, 1943–
Ticino, Swiss, 1972–1973

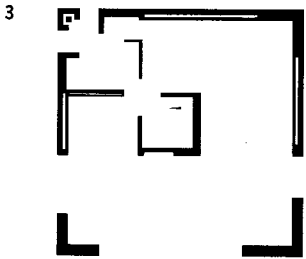
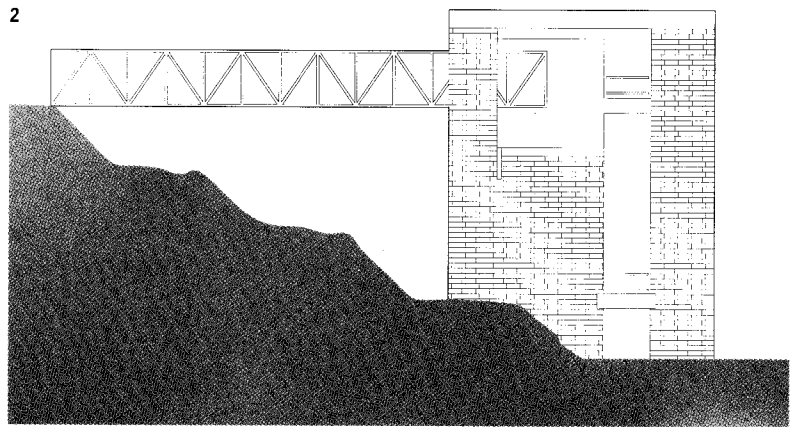
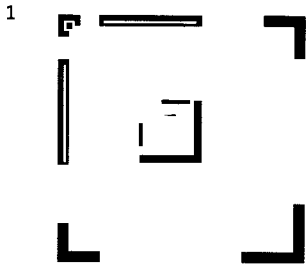
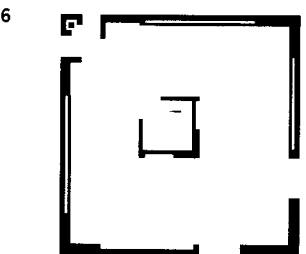
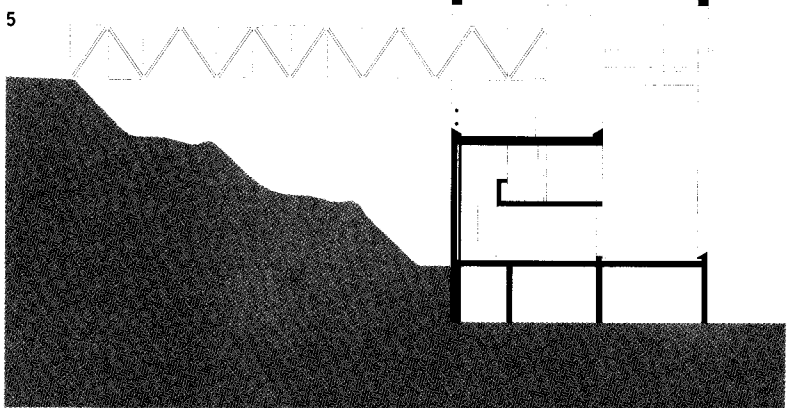
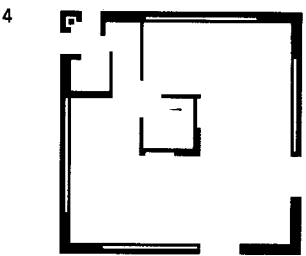
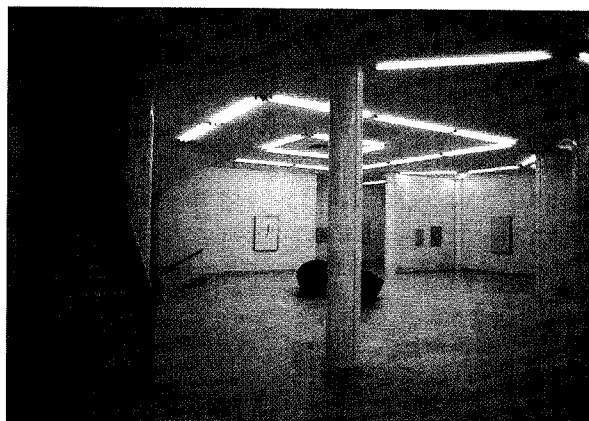
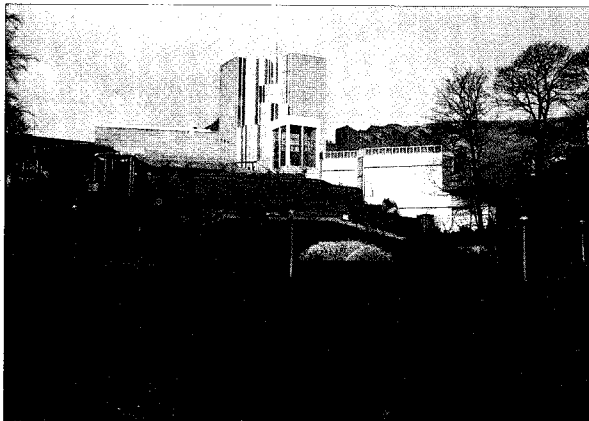
Mario Botta terjun ke dunia arsitektur ketika masih muda. Ia melengkapi masa magang dan merancang bangunan pertamanya sebelum memasuki Sekolah Arsitektur Venice pada umur 21 tahun. Semasa studinya, ia terpengaruh Carlo Scarpa dan juga mendapat kesempatan untuk bekerja, baik pada Le Corbusier maupun Louis Kahn. Saat membangun rumah di Riva San Vitale, Botta telah berhasil mengasimilasi suatu cakupan pengaruh yang kaya untuk mengembangkan gayanya sendiri.

Gaya ini mengkristal pada rancangan rumah di Cadenazzo yang selesai dibangun tahun 1971 dengan karakteristik volume blok beton menyerupai garis lurus dan diletakkan pada site miring berkontur. Modul berbentuk kotak atau seperti teluk mengontrol pembagian ruangan, baik pada denah maupun pada potongan; dan penggunaan bukaan besar untuk menjembatani hubungan dengan lingkungan dan untuk mengatur masukan cahaya dalam kaitannya dengan skala dan pandangan. Pengaturan cahaya berbentuk melingkar di Cadenazzo, hampir bisa dipastikan berasal dari 'reruntuhan yang membungkus bangunan' rancangan Kahn (lihat **Salk Institute**, hlm. 140) yang menjadi corak umum pada proyek-proyek Botta.

Terletak di bagian luar desa pada tanah dengan kemiringan tajam di atas pantai Danau Lugano, rumah di Riva San Vitale terletak pada site yang rendah. Orang masuk melalui sebuah jembatan pada level paling atas yang tampak memiliki karakter militer. Walaupun bentuk bangunan seperti menara, namun tidak berkesan seperti menara pertahanan. Botta menjauhkan diri dari semacam struktural gimnastik yang mungkin 'membinasakan' berbagai sudut. Ia memengaruhi pengungkapan bukan sebagai bagian dari bentuk bangunan secara utuh. Hanya sekitar separuh volume menjadi ruang dalam dan pemandangan di luar dapat dipandang sekilas melalui rumah dari tiap sisi.

Dengan denah berbentuk bujur sangkar, desain rumah ini menjadi sebuah demonstrasi variasi ruang yang mengesankan dari penggunaan cara yang geometri secara ekonomis. Tangga berbentuk persegi ditempatkan di tengah, tetapi bukan pada pusat geometri melainkan diletakkan sepanjang salah satu diagonal. Hal ini menciptakan pembagian antara ruang servis yang lebih kecil pada bagian barat laut dengan ruang duduk, teras luar, dan balkon-balkon pada bagian tenggara. Walaupun komposisi ini berhubungan dekat dengan sistem planar yang didukung oleh banyak kaum modernis, bagi Botta proses memahat ruang dari badan yang padat merupakan cara untuk menghubungkan rumah dengan archetype alaminya, yaitu gua.

Keekonomisan yang terlihat seperti pada denah juga terlihat jelas dalam pemilihan material dan warna. Dinding-dinding bangunan merupakan blok-blok beton, dari luar tampak halus tanpa plesteran dan dicat putih pada bagian dalamnya. Bingkai jendela dari bahan baja standar dicat hitam, sedangan struktur *lattice* dari jembatan untuk masuk terbuat dari potongan-potongan baja berprofil langsing yang dilindungi oleh *steel mesh* yang

tampak berdiri bebas tanpa memperlihatkan kepintaran struktur bangunan tersebut. Intinya di sini adalah untuk menetapkan imbangan kuat dengan dinding —sesuatu yang secara visual tampak ringan berhadapan dengan sesuatu yang tampak berat, sesuatu yang tidak stabil berhadapan dengan stabilitas yang meyakinkan. Sikap Botta terhadap material dan penyelesaian, yang secara umum tampak sama dengan gerakan Italia Arte Povera, adalah meningkatkan kualitas material 'lemah' melalui ketepatan bentuk dan struktur. Dalam pemakaian normal, baik penghuni maupun pengunjung bergerak langsung dari pintu masuk ke tangga di bagian tengah. Tangga ini, seperti halnya jembatan, terbuat dari baja yang tergantung pada dinding di sekelilingnya dan dirancang agak lentur mengikuti berat tubuh kita.

1. Denah Level Masuk
2. Tampak Tenggara
3. Denah Level 1
4. Denah Level 2
5. Potongan
6. Denah Lantai Dasar

Mönchengladbach Museum

Hans Hollein, 1934–
Mönchengladbach, Jerman, 1972–1982

Hans Hollein menjadi perhatian masyarakat ketika masih muda karena gambar *avant-garde* (sebuah pesawat kapal induk yang tenggelam ke dalam site dan menjelma menjadi sebuah megastruktur yang mengagumkan), dan serangkaian bagian depan toko yang inovatif serta beberapa desain interior di Vienna yang ia buat cukup mengejutkan. Rangkaian desain yang pertama adalah sebuah toko kecil yang menjual lilin di Kohlmarkt yang dirancang tahun 1964. Bagian muka gedung dari aluminium dengan entrance menyerupai lubang kunci yang dipasangkan dengan etalase kecil yang tampak 'alami' seperti penutup kaleng sarden dari pelat logam yang dapat ditarik. Namun, pajangan lilin sakral di dalamnya —seperti sesaji bagi dewa-dewa cahaya— menjadi sangat menarik sekaligus juga ironis untuk diakui sebagai pantheon arsitektur.

Bahkan dengan selesainya museum ini, masih terdapat keraguan tentang tujuan Hollein. Kesetiaannya pada *avant-garde* dan kecintaannya pada sesuatu yang pop, dihubungkan dengan tradisi arsitektur monumental, mendorongnya untuk mengadopsi strategi yang menantang asumsi tentang bangunan publik yang seharusnya. Ia menolak sistem apa pun dan menganggap museum sebagai koleksi berbagai bangunan berlainan yang memperlihatkan miniatur kota, pekerjaan tanah, serta reruntuhan.

Secara visual, bagian interiornya lebih terasa menyatu —penyelesaian sebagian besar dari 'kotak putih' yang cocok untuk memamerkan karya seni modern dan kontemporer— tetapi dari segi ruangnya tidak kurang heterogen. Hollein tidak pernah melewatkan kesempatan untuk memperkenalkan sebuah tampilan baru yang mengejutkan atau catatan yang menyatakan perlawanan yang hadir dengan sendirinya. Sebagai contoh adalah lukisan Abteiberg berbingkai sempurna yang ditawarkan oleh café atau skema teater kuliah berbentuk silindris berwarna merah dan biru yang mewah.

Sebagai sebuah lingkungan seni, Mönchengladbach merupakan tempat yang sempurna. Galeri utamanya berbentuk kotak, tetapi disusun seperti bentuk intan, memperbesar ruang sesungguhnya dan memungkinkan Hollein tanpa bersusah payah mencapai pengintegrasian tangga-tangga dan ramp, serta menyediakan titik-titik keamanan untuk mengawasi keempat galeri. Pada dua lantai utama, galeri-galeri seperti meluncur jatuh ke luar, ke ruang yang mengalir dan lepas seperti alam bebas. Tepian sebelah luarnya seperti mengatur ruang-ruang yang terpisah yang dengan gedung administrasi menciptakan 'peristiwa-peristiwa' utama miniatur kota. Salah satu dari peristiwa-peristiwa tersebut adalah pintu masuk utama, sebuah menara kaca berbentuk kubus yang mengarahkan, seperti Nike Apteros pada Acropolis Athena, lanskap bagian bawahnya. Pintu ini dapat dicapai melalui sebuah dek melewati jalan yang berhubungan langsung dengan jalan pertokoan yang memiliki pedestrian, satu di antara beberapa penghubung ke kota, termasuk pintu masuk sekunder ke dalam serambi utama di bawahnya.

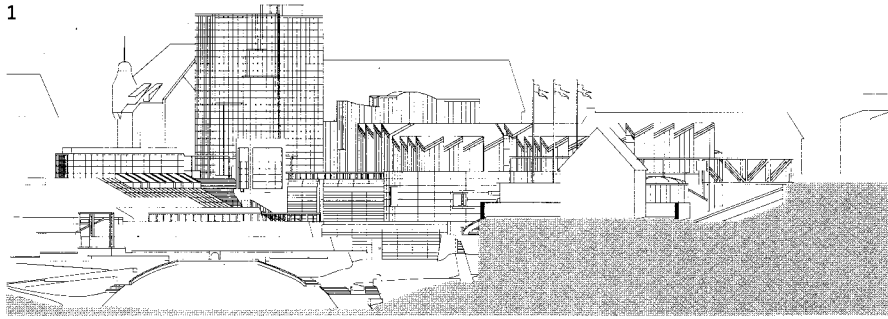
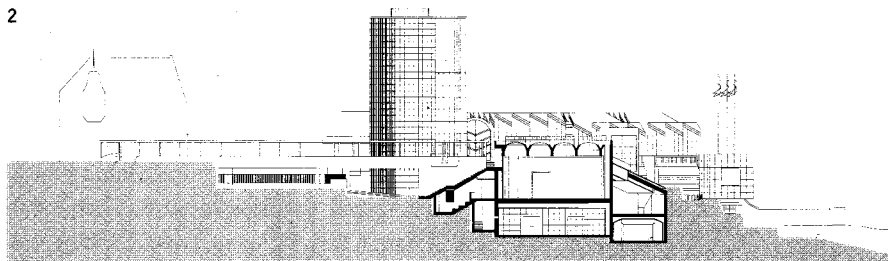
Pencahayaan bangunan ini sama variatifnya dengan ruangan-ruangannya. Galeri utamanya mempunyai lampu utara seperti mata gergaji dengan sudut 45 derajat pada

bagian tegak lurus. Ruang pameran temporer yang berbentuk bujur sangkar mempunyai lampu di langit-langut melalui grid lampu neon. Di tempat lain Hollein menyebarkan lampu pijar dan lampu sorot dengan cara yang sangat inovatif. Efek kumulatif tidak hanya memastikan cahaya yang bervariasi dan cocok untuk karya seni yang berbeda-beda, tetapi juga memperkuat interior ke dalam apa yang dikatakan Aldo van Eyck 'kumpulan tempat' (**Amsterdam Municipal Orphanage**, hlm.122).

Dengan menolak tipologi bangunan dan menolak untuk memberikan museum tersebut tanda kehadiran yang monumental untuk publik di dalam kota tersebut, Hollein mengabaikan kebijaksanaan saat itu. Banyak karya terbaiknya terlihat begitu dekat dengan minat pada cerita dan simbol arsitektur postmodern. Namun, pada awal abad baru, ketika terdapat banyak pembicaraan tentang 'atmosfir bangunan', tampaknya hal tersebut siap untuk dievaluasi ulang.

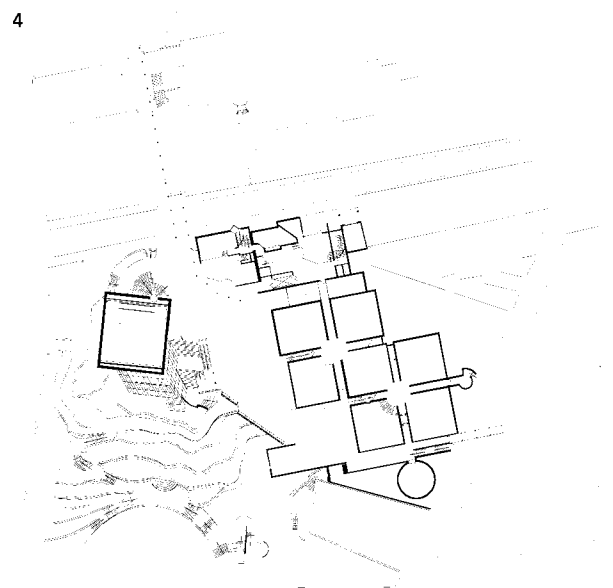
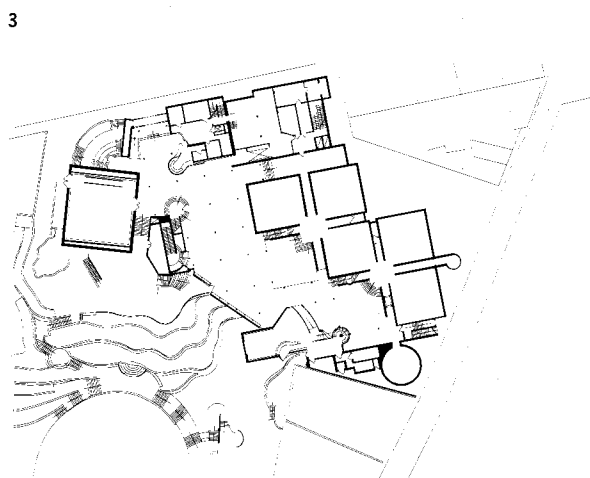
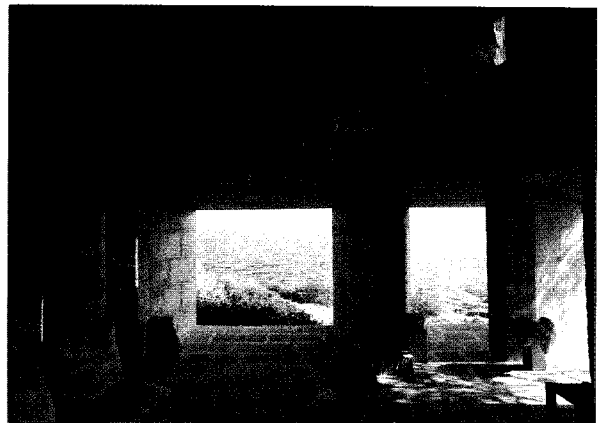
1

1. Tampak Selatan

2

2. Potongan Utara – Selatan

3. Denah Level Jalan

4. Denah Level Teras

3 4

Can Lis

Jorn Utzon, 1918–
Porto Petro, Majorca, 1973

Can Lis terdiri dari kumpulan bangunan kecil dan tempat tertutup yang terletak di atas lahan di antara sebuah jalan sempit beratapkan cemara dan karang terjal setinggi 20 meter menurun ke laut Mediterania. Seperti menyesuaikan dengan lahan tersebut, desain bangunan tersebut memiliki akar klasik yang jelas. Seperti yang dikatakan Utzon, "Bentuk-bentuk yang sangat jelas terletak di atas sebuah dasar yang disesuaikan dengan site." Namun, seperti banyak karya Utzon lainnya, dorongan awal desain tersebut berasal dari pengalaman tentang alam.

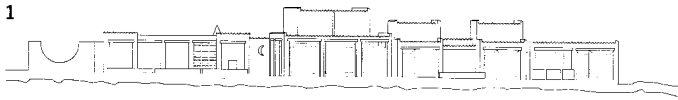
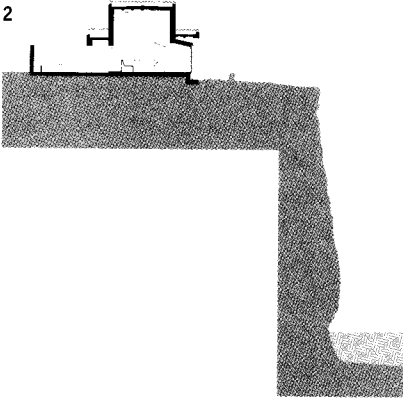
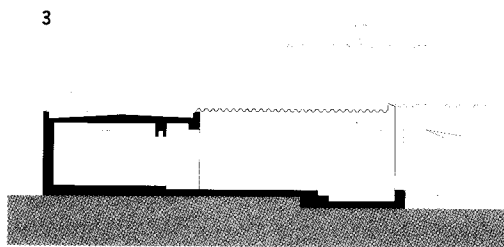
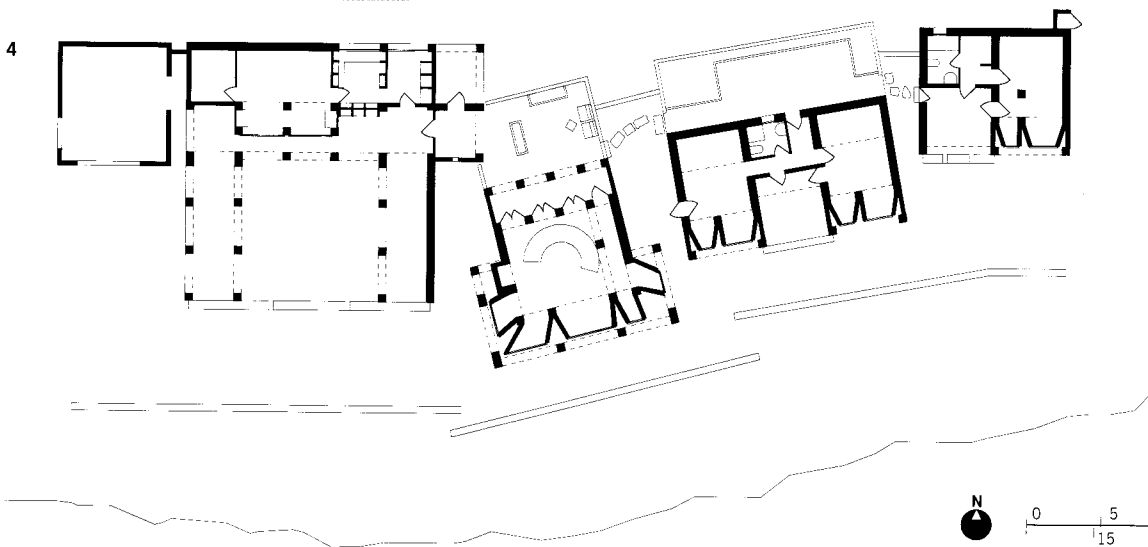
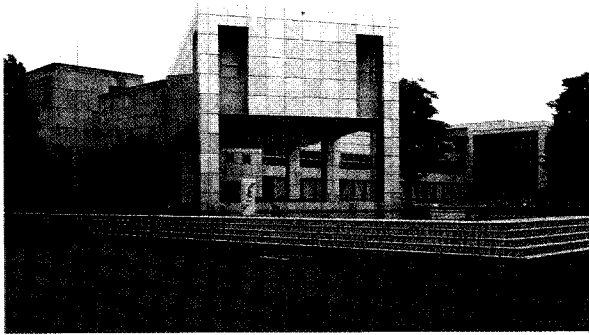
Site rumah ini terletak di atas sebuah gua kecil pada dasar batu karang dan Utzon menyadari bahwa ia menginginkan arsitektur yang dapat menciptakan kembali perasaan *archetypal* dari pemandangan dan tempat perlindungan, yaitu keterbukaan dan cahaya di depan dan perasaan akan sebuah tempat yang sangat menenteramkan hati di bagian belakangnya. Seperti bentuk *megaron* yang mempesonakan Le Corbusier, ia hanya menerangi ruangan dari satu sisi. Namun, untuk bagian dapur dan ruang makan yang terletak di belakang deretan kolom, ia mengungkapkan arti jendela secara dalam, sangat besar sehingga mereka membentuk ruang kecil.

Kebalikan dari bukaan yang hampir bersifat monumental yang mengarahkan rumah ke laut, sisi yang menghadap ke jalan terdiri dari rangkaian biasa dengan dinding bersudut biasa yang membingkai patio kecil. Kita dapat salah mengira bagian tersebut merupakan contoh bangunan vernakuler Mallorquin. Kita masuk melalui serambi beratap yang di bawahnya terdapat sebuah bangku berpenutup ubin yang bentuknya mengisyaratkan sambutan selamat datang baik secara simbolis maupun praktis. Di bawah pintu kayu yang sederhana terdapat bulan sabit yang diilhami oleh nama jalan tersebut, yaitu Media Luna, yang menawarkan pandangan sekilas ke arah lautan. Di sebelah kanan terdapat lapangan berbentuk sembilan kotak, dengan deretan kolom, menghadap kaki langit dari sebuah platform batu yang menurun ke bawah menuju ke sebuah dinding rendah. Ini terasa kuno seperti reruntuhan portico Yunani. Berbelok ke kiri, kita berpindah ke patio yang pertama. Secara ruang, hal ini membentuk perluasan ruang duduk yang dapat dihubungkan dengan bukaan dari layar pintu-pintu kayu, tetapi belum memberikan gambaran tentang drama yang terdapat di dalam.

Ruang duduk yang tinggi dan lebar serta dimundurkan ke atas tempat teduh diwujudkan dengan kolom yang berdiri bebas ke arah ruang duduk berbentuk persegi dan sempit, dengan jalan kecil berbentuk huruf L. Pada pusat segi empat Utzon menempatkan tiga meja dengan ukuran berbeda yang tampak kasar, sebuah sektor segi banyak, dan di sekitarnya terdapat sofa yang berbentuk hampir setengah lingkaran. Sofa ini juga terbuat dari batu, dengan tepian kotak-kotak biru tua dan bantal seputih salju. Sofa ini cukup besar untuk tempat berkumpul keluarga menghadap ke alam. Balok lengkung yang cukup dalam dan miring dari jendela dengan sudut berbeda-beda memusatkan pandangan kita ke arah pertemuan laut dan langit.

Dengan duduk di ruang keluarga, pengalaman awal tentang gua saat itu juga dijinakkan dan ditinggalkan, dibuat hampir menyerupai teater —seperti pemandangan yang berhasil membentuk latar belakang bangunan

ampiteater Yunani. Pada tengah hari matahari menambah suasana menjadi lebih dramatis dengan mementaskan salah satu ekspresi siklus kesehariannya yang paling hidup dalam keseluruhan arsitektur. Cahaya matahari jatuh di atas lantai melalui sebuah bukaan kecil yang dipasangi kaca—mungkin terlalu sederhana untuk disebut sebagai 'jendela'—terletak di dinding barat yang tinggi. Beberapa menit kemudian, suatu irisan diagonal sinar matahari menerangi dinding yang semakin membesar pada saluran dari batu halus dan menyusut kurang dari setengah jam, meninggalkan cahaya berwarna oranye yang berkilauan untuk menerangi bukaan sampai sore.

Utzon mendeskripsikan rumah keduanya di Majorca, Can Feliz, sebagai 'sebuah altar rumah tangga' yang terletak di hadapan alam. Deskripsi ini juga berlaku untuk Can Lis yang lahir karena kecintaan religius Utzon akan alam. Desain ini dengan jelas mencerminkan ketertarikan Utzon terhadap arsitektur elemental budaya kuno, dan dari semangat ganda ini lahirlah sebuah rumah yang lebih sepenuhnya Mediterania dibandingkan dengan bangunan lain pada abad keduapuluh.

1. Tampak Selatan

2. Potongan Melalui Ruang Keluarga

3. Potongan Melalui Halaman

4. Denah Lantai Dasar

Museum of Modern Art

Arata Isozaki, 1931–
Gunma Prefecture, Jepang, 1971–1974

Daerah administrasi Gunma dianggap sebagai tempat kelahiran Jepang Bagian Timur dan merupakan tempat penemuan tembikar tanah liat Haniwa serta tempat bagi sekitar 8.000 gundukan tanah pekuburan kuno. Museum ini terletak dekat dengan kota Takasaki yang sekarang hampir menjadi daerah pinggiran kota Tokyo, tepatnya di taman Gunma-No-Mori yang didirikan tahun 1968, dulunya tempat bunker perlengkapan perang tentara, untuk menandai seratus tahun restorasi Meiji.

Seperti halnya karier arsitektur Arata Isosaki, desain museum telah mengalami beberapa tahap berbeda. Ide awalnya adalah memanfaatkan sisa gundukan tanah yang unik dengan mengembangkan museum sebagai rangkaian volume yang tenggelam sebagian dikelilingi oleh karya seni dari tanah atau mastaba—tujuannya adalah untuk menimbulkan memori jejak permukiman kuno di daerah tersebut. Varian lain yang berkembang kemudian memperlihatkan satu rangkaian paviliun tingkat berbentuk kubus dengan balok eksternal yang memperlihatkan hubungan dengan Museum Lousiana di Denmark rancangan Bo dan Wohlert. Bentuk ini pada gilirannya dipengaruhi oleh perencanaan bertingkat pada rumah Jepang.

Karena intervensi dari pemerintah nasional, yang bertanggung jawab akan keseluruhan taman, lokasi yang tersedia akhirnya dikurangi, dan sebagai tanggapan Isozaki mengembangkan berntuk desain akhir yang ringkas. Ia juga memutuskan untuk melandasi komposisi volumetrik dan ekspresi arsitektur dengan pendekatan konseptual yang kuat seperti yang telah ia lakukan pada proyek-proyek sebelumnya, misalnya Bank Fukuoka tahun 1971. Terpesona oleh permukaan dengan grid dan tegas dari grup Superstudio Italia serta oleh modul kubus patung minimalis Sol Lewitt, Isozaki melihat abstraksi ekstrem mereka karena menawarkan cara yang lebih maju dari modernisme yang didasarkan pada teknologi seperti Plaza Festival yang ia rancang untuk Expo 70 di Osaka. Ia sekarang berkeinginan untuk menciptakan arsitektur yang berasal dari kreasi pikiran rasional murni sebagai sesuatu yang tidak penting dan kurang memiliki muatan fisik atau 'kehadiran' seperti ide yang dulu melahirkannya.

Ide ini dinyatakan dengan menggunakan modul berbentuk kubus untuk menghasilkan struktur konseptual yang mengatur segalanya, bertentangan dengan gravitasi dan perbedaan konvensional antara sesuatu yang vertikal dan horizontal. Kolom dan balok dari beton bertulang semuanya mempunyai hal yang kurang lebih sama, yaitu potongannya yang secara struktural tampak 'tidak masuk akal'. Untuk menguatkan abstraksinya, keseluruhan museum dibuat setransparan atau seefektif mungkin sehingga tampak sangat ringan. Karena area besar dengan bahan kaca tidak tepat untuk memamerkan karya seni, Isozaki memilih panel aluminium yang sangat reflektif dan memperkuat kesan 'mengapung' dengan menggantungkan potongannya di atas kolam yang memantulkan cahaya.

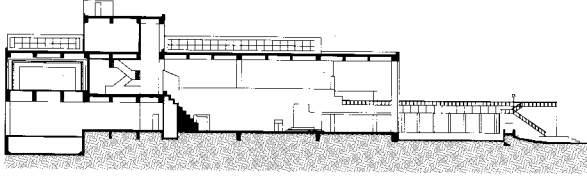
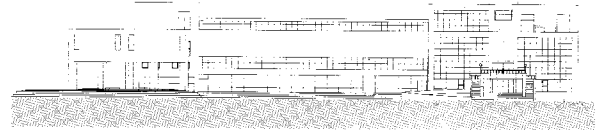
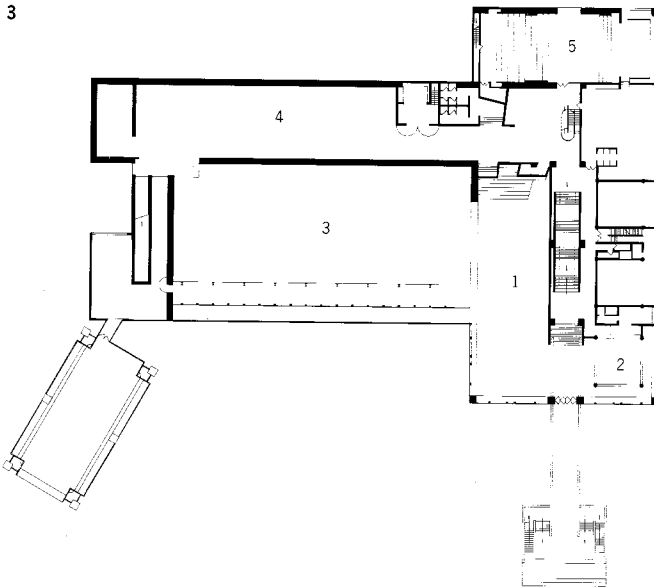
Isozaki melihat kubus berlapis metal secara harafiah 'membingkai' karya seni seperti panggung teater kuno. Hal ini pada gilirannya memberikan perasaan bahwa museum ini melepaskan diri, dan isinya dari lingkungan sekitarnya. Hal ini mungkin merupakan konsekuensi yang

tidak dikehendaki karena ia membuat gambaran kubus sebagai rangka terbuka sehingga kita dapat melihat pohon-pohon di sekitar bangunan seperti interaksi ruang dalam dan ruang luar pada arsitektur tradisional Jepang. Bagaimanapun kerasnya usaha Isozaki untuk mendapatkan kenetralan bentuk dan material untuk mengekspresikan konsep dasar arsitektur museum, kenetralan masih tampak terlalu tegas dan memaksa secara visual, menjadi monumen yang kuat pada kecenderungan abad keduapuluh dengan seni sebagai komoditas yang dapat dipindah dan ditukar, terlepas dari tempat dan rumah yang menyediakan 'kotak putih' yang telah menjadi kebiasaan.

1

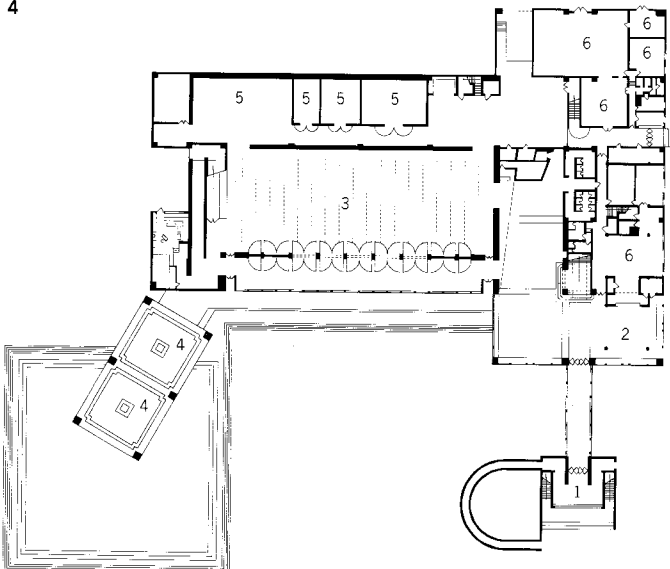
2

3

4

1. Potongan Melalui Pintu Masuk

2. Tampak Selatan

3. Denah Lantai Satu
1. Void di Atas Daerah Masuk
2. Kafe
3. Void di Atas Ruang Pameran
4. Ruang Display
5. Teater Perkuliahan

4. Denah Lantai Dasar
1. Pintu Masuk
2. Daerah Penerima Tamu
3. Area Penyimpanan Sementara
4. Aedicule
5. Gudang
6. Ruang Rapat dan Kantor

House VI

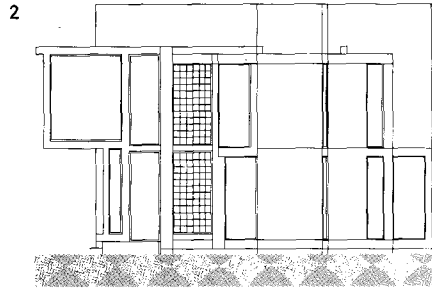
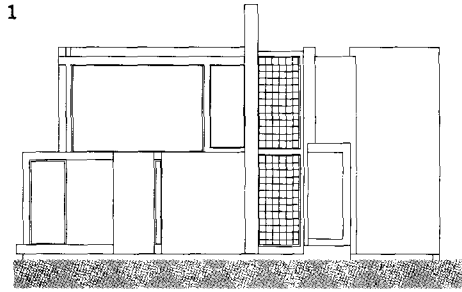
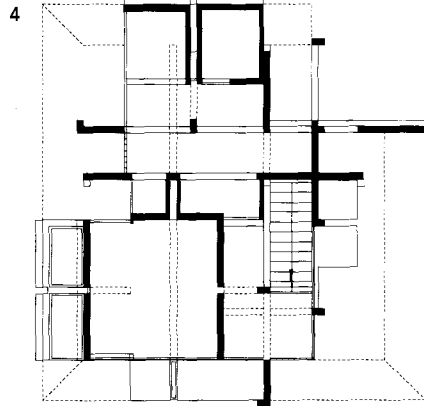
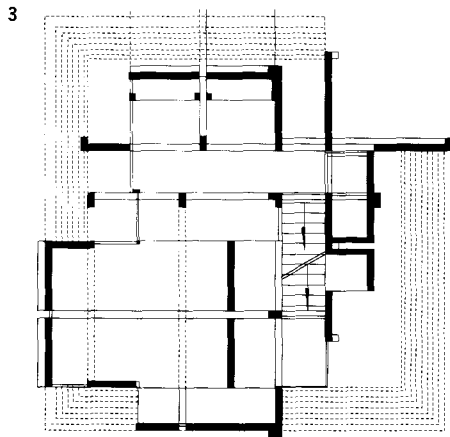
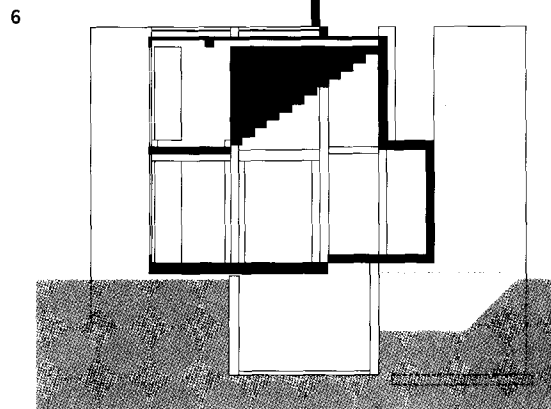
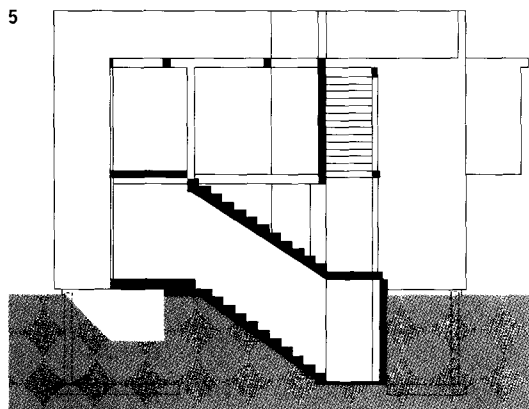
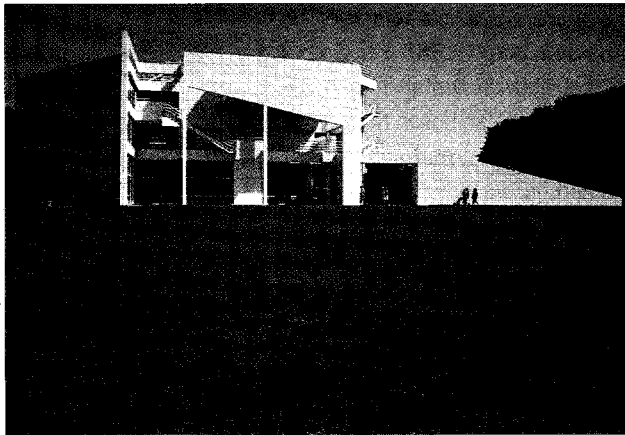
Peter Eisenman, 1932–
Cornwall, Connecticut, Amerika Serikat, 1975–

Peter Eisenman, seorang anggota 'New York Five' (lihat **Atheneum** dan **Graves House**, hlm. 182 dan 204), sangat tertarik dengan potensi radikal bahasa formal abstrak pada Arsitektur Modern awal. House VI, seperti namanya yang singkat, adalah satu dari rangkaian desain di mana ia mengeksplorasi hubungan ruang *archetypal* dan berbagai sistem. Terutama ia terpesona dengan 'ruang vektor horizontal' De Stijl. Konsep ruang ini berasal dari sebuah inti ruang padat dan bidang frontal berlapis-lapis seperti rancangan awal rumah-rumah Le Corbusier— yang paling terkenal adalah pada Garches dan yang tidak terlalu kental pada **Villa Savoye** (hlm. 64) yang kemudian dipakai dalam rancangan Giuseppe Terragni (**Casa del Fascio**, hlm.76).

Empat rumah pertama dalam rangkaian desain tersebut pada dasarnya merupakan transformasi kubus putih. Komposisi ruangnya berasal dari satu rangkaian operasi formal yang diberlakukan pada satuan awal yang dibuat Eisenman sebagai 'kondisi formal'. Ciri khas kondisi formal ini adalah kumpulan grid, bidang, dan volume yang dengan berbagai cara digeser, ditranslasikan, dan diputar untuk menghasilkan struktur kompleks yang membingungkan. Dari hal tersebut ia dapat menyaring suatu urutan ruang yang dapat dihuni. Ia menerangkan bahwa 'struktur ruang yang logis seperti itu bertujuan tidak untuk menafsirkan rumah pedesaan sebagai lambang budaya, tetapi menjadi netral dengan mempertimbangkan arti sosial yang ada.' Seperti patung minimalis yang dibuat Sol LeWitt dan Donald Judd pada waktu yang hampir bersamaan, rumah-rumah rancangan Eisenman merupakan pekerjaan yang tertutup dan mandiri. Bentuk rumah-rumah ini tidak berhubungan dengan lokasi serta pengaturan mereka juga tidak berasal dari pola aktivitas yang mungkin terdapat dalam rumah-rumah tersebut.

Namun, bagi Eisenman, proyek-proyek awal ini masih terlalu 'terkondisi secara budaya' oleh ide rumah yang sudah lazim. Pada rumah VI, diangkat oleh fotografer Dick Frank dan istrinya seorang sejarawan arsitektur bernama Suzanne, Eisenman mulai membalikkan prasangka tentang sifat alami arsitektur. Ia menggunakan lagi 'transformasi dalam bentuk diagram', tetapi sekarang rumah tidak dilihat sebagai hasil akhir dari proses, tetapi sebagai catatan hidup tentangnya. Hasil yang berupa kepadatan dan kekosongan, kolom dan bidang, tidak dimaksudkan sebagai komposisi statis dan terpecah, tetapi sebagai suatu undangan pada pemikiran untuk mengatur ulang mereka dan dalam prosesnya mempertanyakan 'arti' mereka. Rumah tersebut ditentang oleh slot horizontal dan vertikal, beberapa bagian dipasangi kaca, sedangkan beberapa bagian lagi terbuka, menyiratkan keberadaan 'rumah virtual' dari ketiadaan kolom dan balok. Setiap 'rumah' bahkan mempunyai tangganya masing-masing. Sebuah tangga yang berwarna hijau menghubungkan lantai-lantai yang sesungguhnya dan yang berwarna merah berakhir buntu dan tergantung dalam ruang sebagai ' tanda'.

Suzanne Frank mendeskripsikan 'rangkaian slot balok dan kolom yang terungkap ketika dipandang dari kamar tidur' sebagai 'suatu efek menarik seperti bergeraknya butiran kaca pada cermin di kaleidoskop'. Namun, rumah

yang bahkan hanya digunakan sebagai sebuah rumah berlibur ternyata bermasalah. Keberadaan sebuah kolom membuat percakapan di sekitar meja makan menjadi sulit; tamu harus melewati kamar tidur utama untuk mencapai kamar mandi; bagian atas dapur terasa tidak nyaman ketinggiannya. Semuanya lebih merepotkan bagi seorang seperti Dick Frank yang senang memotret makanan dan seorang tukang masak yang hebat. Dan yang paling terkenal, 'jendela' di lantai kamar tidur utama memaksa sang klien tidur di tempat tidur terpisa- Pada tahun 1988 keluarga Frank memutuskan unt- merenovasi rumah tersebut; rumah tersebut bocor da- mereka telah bosan tidur terpisah serta menggantikannya dengan keistimewaan yang lain. Eisenman mengumum- kan bahwa rumah tersebut telah kehilangan bagian te- nya, tetapi akhirnya terlihat disatukan dalam kehidupa- baru desainnya.

1. Tampak Selatan
2. Tampak Barat
3. Denah Lantai Satu
4. Denah Lantai Dasar
5. Potongan
6. Potongan

Atheneum

Richard Meier, 1934–
New Harmony, Indiana, Amerika Serikat, 1975–9

Dari semua anggota New York Five, Richard Meier merupakan orang yang paling konsisten dan secara komersial paling sukses berkembang dari obsesinya akan karya Le Corbusier. Proyek kali ini adalah 'Pusat Pengunjung' kota New Harmony yang memberi Meier kebebasan untuk mengembangkan ciri khas 'arsitektur putih' secara menyeluruh.

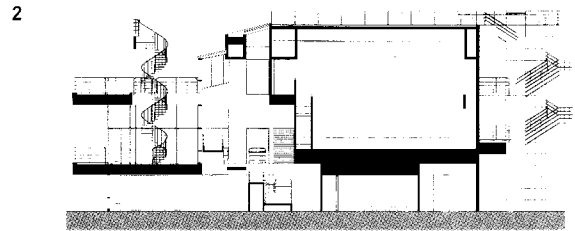
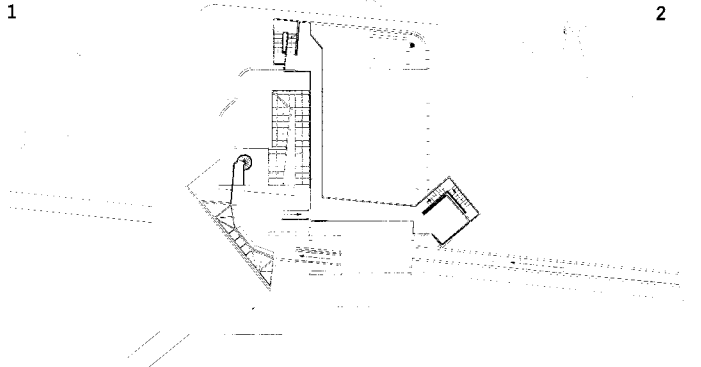
New Harmony merupakan sebuah tanggapan utopia atas permasalahan industrialisasi yang mirip dengan visi pembaru sosial Welsh bernama Robert Owen. Ia membeli tanah pertanian seluas 30.000 hektar pada tahun 1825 dari George Rapp, orang Jerman yang berpikiran serupa dengan para pengikutnya yang lebih menyukai daerah Pennsylvania. Owen memerintahkan untuk membangun sebuah bangunan komunal besar baru pada 'komunitas' Charles Fourier, walaupun akhirnya hanya sebagian yang dibangun. Ia berhasil mengajak para guru dan pemikir untuk bergabung. Daripada menentang keinginan masyarakatnya, dewan kota lebih memilih menggunakan pengaruh penting dari kehidupan berbudaya daerah tersebut. Kota mengalami kebangkitan pada tahun 1960-an dan mulai untuk menarik banyak pengunjung kemudian dibangunlah Atheneum.

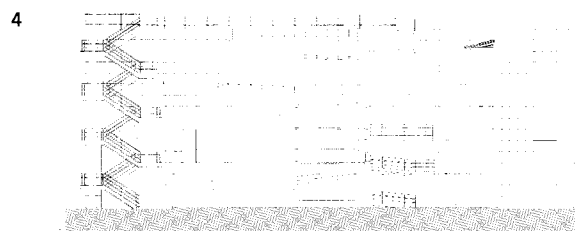
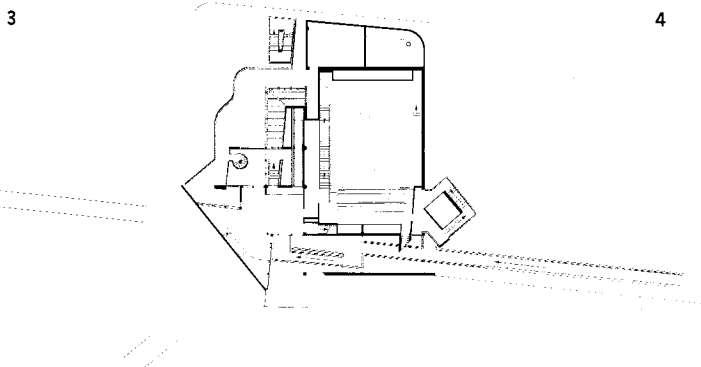
Terletak pada bantaran banjir di luar kota, Atheneum ini terletak di atas suatu gundukan tanah rendah yang menjadi garis pengaturan utamanya. Pengaturan pertama dan yang paling dominan adalah grid tegak lurus pada kota itu sendiri; memotong bagian ini, digeser lima derajat serta mengambil bentuk dari tepian kota dan sungai yang tidak lurus, terdapat garis dari jalan yang melayani pengunjung yang tiba dengan perahu dan mereka terhubung dengan kota melalui bangunan Atheneum.

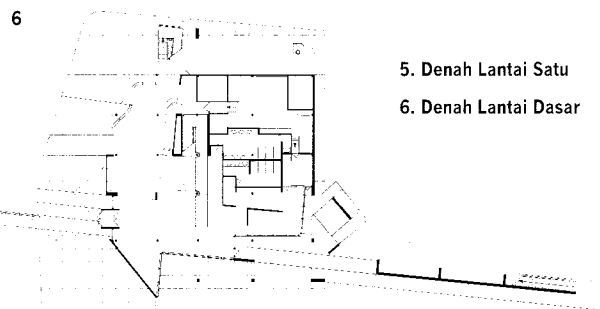
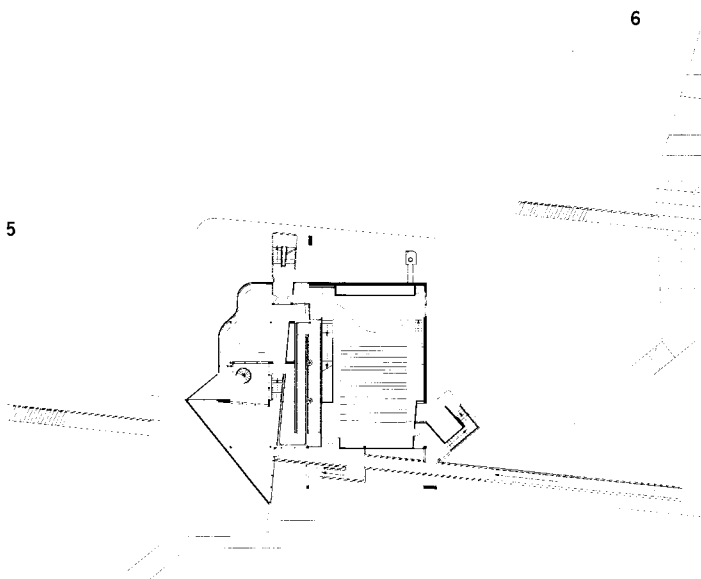
Saat mendekati bangunan dari arah sungai kita disambut oleh sebuah permukaan kosong berwarna putih bersudut 45 derajat, yang bagian bawahnya dipotong untuk memperlihatkan pintu masuk yang bergeser lima derajat ke arah jalan untuk memberitahukan grid utama di dalam. Seperti di **Villa Savoye** rancangan Le Corbusier (hlm 64), ruang-ruang utama, orientasi, tempat pameran, lounge, teater film terbentang di sekitar sistem sirkulasi berbentuk ramp terpusat dengan cahaya yang jatuh dari atas. Pada bagian atasnya, ramp memperoleh keseimbangan geometri jalan, menempatkan satu grid terhadap grid lain, ruang yang menekan melawan ruang yang menegang.

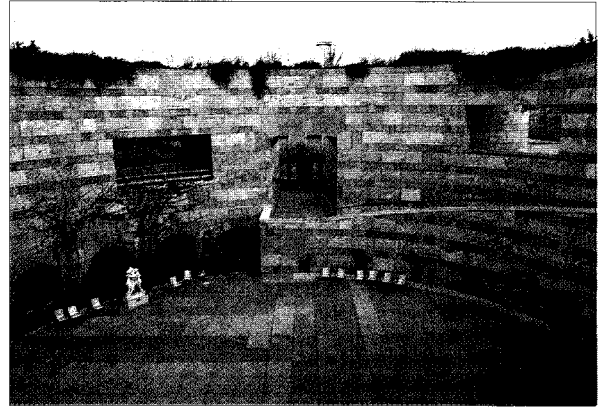
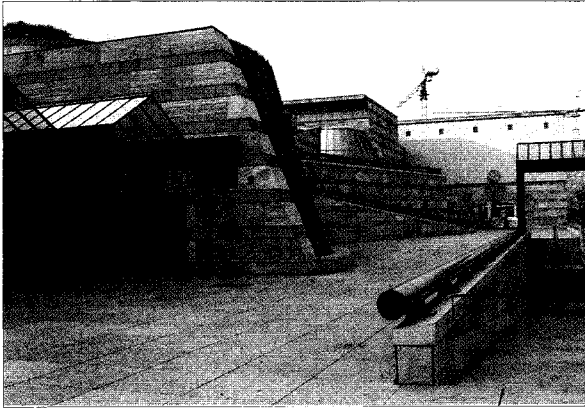
Dari lantai dua ruang pameran, kita dapat melihat ke belakang, melalui slot yang menyebar dan jendela internal, ke rute di seberang rute dan menghubungkan apa yang ada di depan. Akhirnya, pada teras atap kita dapat menikmati pemandangan alam dan kota. Teras tertinggi berbentuk segi tiga seperti haluan kapal berada pada poros monumen utama dari New Harmony—pondokan batang kayu yang dipugar, studio tembikar, gereja tak beratap yang dirancang oleh Philip Johnson, dan taman peringatan bagi ahli teologi Paul Tillich. Dari sana rute tersebut turun melalui bagian lainnya, yaitu ramp yang meng-arah ke luar ke restoran dan ampiteater yang berdekatan serta kota yang merupakan objek kunjungan.

Walaupun kecil, Atheneum merupakan bangunan paling rumit di antara semua bangunan rancangan Meier. Namun, pada dasarnya metode yang ia gunakan indah,

dan tidak terdapat kekuatan komposisi serta kompresi ide-ide ruang yang ditemukan dalam desain Le Corbusier. Walaupun secara nyata Atheneum menjadi suatu latihan komposisi visual tiga dimensi yang baik, bangunan ini juga dituduh sebagai ajang percobaan para penganut formalisme, karena menerapkan 'arsitektur' secara mendalam melebihi kebutuhan maupun konteks yang diperlukan. Permainan Meier dengan grid dan bidang putih tampak diperpanjang untuk memenuhi program yang lebih besar. Namun, di sini permainan tersebut telah selesai karena penggunaan panel berlapis metal menjadi terlalu berlebihan.

1. Denah Atap

2. Potongan Melintang

3. Denah Lantai Dua

4. Potongan Memanjang

5. Denah Lantai Satu

6. Denah Lantai Dasar

Staatsgalerie

James Stirling, 1926-1992, and Michael Wilford, 1938–
Stuttgart, Jerman, 1977–1983

Dengan mengikuti urutan 'bangunan objek' yang menjadi karakter Leicester Engineering Building (hlm. 118), James Stirling menjadi semakin peduli dengan penghancuran kota tradisional. Pada sebuah proyek yang tidak dibangun yaitu Derby Civic Center, dibuat tahun 1970, sebuah *arcade* setengah lingkaran membingkai ruang publik yang baru. Sebuah kelakar mengatakan bagian muka gedung diperlakukan seperti *objet trouve* (objek alami yang kebetulan memiliki nilai seni) dalam sebuah lukisan kolase Kubisme. Tujuh tahun kemudian, terdapat sebuah proyek teoretis yang dipelopori oleh sang walikota untuk meninjau kembali 'Rencana Roma' yang terkenal karya Nolli. Stirling memecah Kota Abadi tersebut dengan meletakkan proyek–proyeknya yang tidak dibangun. Walaupun tidak tanpa ironi, proyek tersebut membuat hal penting yang serupa dengan apa yang ditulis oleh gurunya yaitu Colin Rowe dan Fred Koetter berjudul *Collage City,* yang muncul tahun berikutnya. Sebagai pengganti dari kemandulan akibat 'pembangunan kembali kota secara menyeluruh', Stirling beranggapan bahwa kota harus menjadi kumpulan berbagai bagian heterogen, dengan berbagai cara menyesuaikan diri dengan konteks yang ada. Ia mendapat kesempatan untuk mempraktikkan teori tersebut setelah menjadi pemenang kompetisi merancang Stuttgart Staatsgalerie.

Perluasan galeri menempati sebuah site miring yang rumit di antara dua jalan. Pada bagian bawah terdapat jalan bebas hambatan multijalur serta dua bagian besar kota, yaitu lereng bukit di atas dan pusat kota di bawah. Dalam perancangan tersebut rute pejalan kaki harus tetap melalui site ini. Walaupun tampaknya hanya sebagai pelengkap serta berpotensi membuat desain menjadi aneh, ketentuan ini akhirnya menjadi bagian dari pelengkap desain Stirling. Hunian terbagi dalam bangunan-bangunan yang dengan penuh pertimbangan diatur di sekitar rangkaian galeri *en-suite* berbentuk U yang selaras dengan pengaturan galeri neoklasik di sebelahnya. Di bagian timur sayap sebuah teater sengaja dibuat maju, sedangkan di bagian utara terdapat perpustakaan dan kantor yang disesuaikan dengan skala bangunan sekitar.

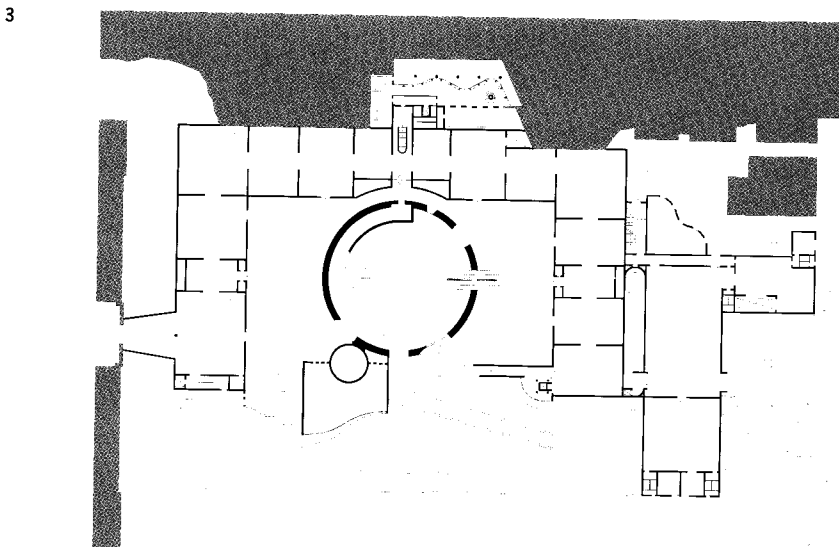
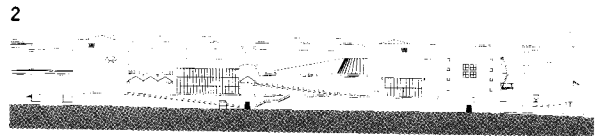
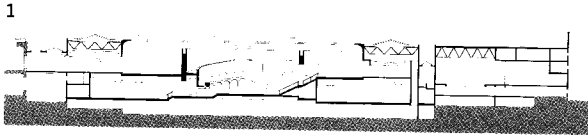
Pada bagian tengah komposisi terdapat sebuah rotunda terbuka, sebuah 'puing peninggalan'—dibuat seperti termakan tumbuhan rambat—yang mungkin pada masa lampau merupakan sebuah kubah, tetapi sekarang membentuk ruang luar untuk galeri maupun peristiwa dramatis sepanjang rute menuju site bangunan. Jalan setapak berbentuk ramp menurun di sekitar satu setengah kali garis keliling, kemudian melalui sebuah ramp lurus ke sebuah dak di atas pelataran parkir dan akhirnya ramp menurun lebih lanjut atau menjadi tangga ke level jalan yang lebih rendah. Di dalam semangat kolase kota Roma, elemen-elemen komposisi yang berbeda memiliki bermacam-macam karakter menurut konteks, fungsi, atau tingkah laku. Sebagai contoh kantor tersebut, mengingatkan kita akan dua rumah Le Corbusier yang lebih besar pada perumahan Weissenhof di dekatnya. Sekolah musik kecil terletak dalam sebuah volume berbentuk piano. Akhiran simetris ruang teater secara tidak langsung bersinggungan dengan gaya Jerman klasik yang hampir

merupakan hal tabu karena mengikuti gaya yang diadopsi oleh Adolf Hitler. Variasi yang utama ini diperkuat oleh 'perhiasan yang dibuat dengan teknik tinggi' yang menyebar dari kanopi berwarna terang (versi yang berkebalikan dengan tipe Corbusian), pagar teralis tebal, dan layar-layar kaca. Selain itu, terdapat sindiran gaya-gaya lain seperti pembukaan berbentuk lengkung melalui sayap teater memainkan 'lengkungan grafis' yang agak menonjol dari permukaan lapisan luar.

Perencanaan Staatsgalerie yang mengambil dena-volumetrik merupakan demonstrasi *virtuoso* (memili-bakat seni) dari bakat luar biasa Stirling dalam membuat komposisi, tetapi 20 tahun kemudian kolase bentuk-bentuk yang pintar, jenaka, serta mengandung sindiran tampaknya terus meningkat. Tampak canggih dan terpelajar, tetapi seperti kebanyakan esai dari Mannerism, hal tersebut menandai suatu akhir, bukan sesuatu yang baru mulai.

1

2

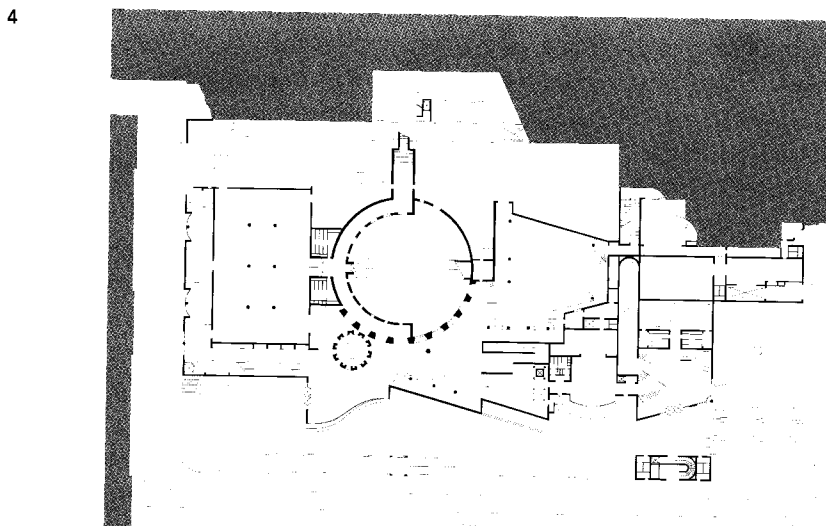
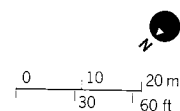
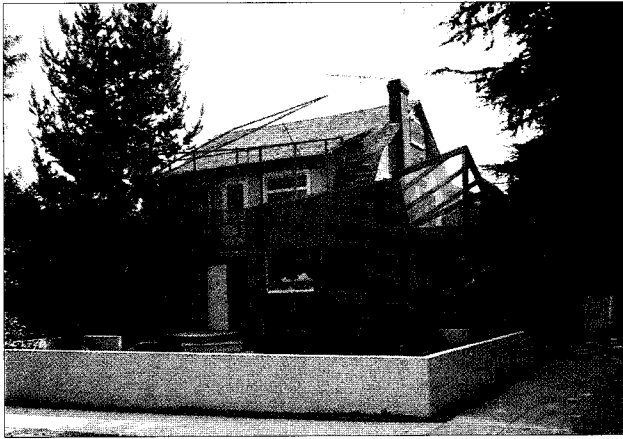
3

1. Potongan

2. Tampak Barat Laut

3. Denah Lantai Satu

4

4. Denah Lantai Dasar

0 10 20 m
30 60 ft

Gehry House

Frank Gehry, 1929–
Santa Monica, California, Amerika Serikat, 1977–1978

Rumah-rumah yang tampak setengah selesai merupakan pemandangan yang biasa di Amerika. Frank Gehry tentu bukan orang pertama yang menemukan lebih asyiknya merancang rangka kayu terekspos dan balok tekan sementara serta penyangga dibandingkan dengan bangunan yang selesai, yang dengan sopan dibungkus dalam gaya campuran yang ramah terhadap pembeli. Namun, ia merupakan orang pertama yang mengubah perasaan ini menjadi arsitektur yang serius pada tahun 1977. Ia memulainya dengan mengubah rumah berwarna merah muda setinggi dua lantai, dengan atap bertingkat yang ia peroleh bersama istrinya di suatu site pada sudut sepanjang jalan Santa Monica Bulevard.

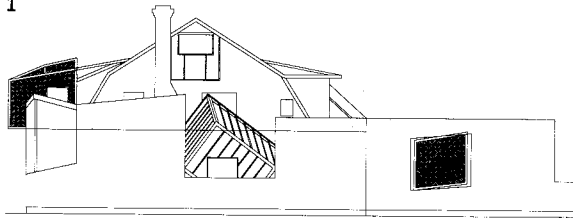
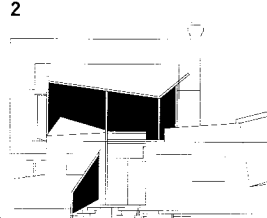
Walaupun ia telah berpraktik lebih dari dua dekade, Gehry baru mulai membangun reputasi sebagai seorang perancang yang inovatif. Ia terpesona oleh kemungkinan formal material biasa seperti metal bergelombang, kayu lapis, engsel rantai, dan aspal—tentu saja dengan rangka kayu—dan juga rumah tua tersebut dibungkus dengan kemasan baru yang menakjubkan. Ini membuat beberapa dinding yang sebelumnya merupakan dinding luar menjadi dinding dalam dan membiarkan penyelesaian mereka terekspos dan apa adanya, sebagai bagian komposisi berlapis. Di tempat lain, penutup kayu diganti dengan kaca, mengekspos insulator dan hiasan kayu agar dapat terlihat, sedangkan bingkai jendela diubah menjadi 'barang yang dipamerkan' pada dinding yang didekonstruksikan.

Menjelaskan bentuk yang hancur akibat perluasan, Gehry mengatakan bahwa semua itu mengingatkannya pada sebuah seri kotak besar—terbuat dari engsel-rantai atau kaca dengan bingkai kayu—yang jatuh ke rumah. Kotak dan dinding yang baru berada dalam kondisi kritis. Dinding yang terbungkus melewai rumah, bagian akhirnya yang bebas didukung oleh pasangan penyangga diagonal yang 'dinamis' dan permukaan dindingnya dibelah oleh bukaan berbentuk trapesium yang membingkai pemandangan tanaman kaktus besar.

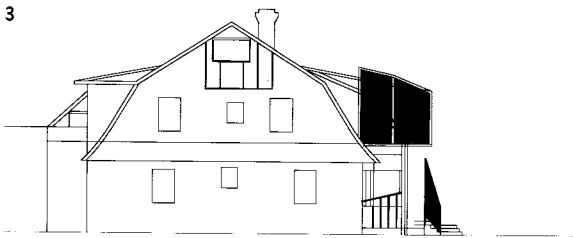
Dalam uraiannya, 'kotak terguling'—dibuat dari berbagai macam material berbeda—dengan pasti menangkap perluasan yang tampak seperti komposisi yang kebetulan. Namun, kualitasnya yang hampir seperti buangan tidak memperlihatkan cakupan gagasan, menurut Gehry diambil dari dunia seni, bukan dari arsitektur. Pemisahan dan sobekan yang kita lihat dalam rumah mengingatkan kita akan karya pematung Gordon Matta-Clark yang terkenal karena menggunakan gergaji untuk 'mendekonstruksi' bangunan-bangunan yang berlebihan. Gehry sendiri berkata bahwa ia ingin menandingi kualitas hasil seperti sesuatu yang belum selesai dalam karya seniman Jackson Pollock dan Willem de Kooning. Ia juga terpesona dengan kelompok seniman California kontemporer, yang juga menjadi lingkungan pertemanannya. Karya para seniman ini menggunakan perspektif distorsi dan berlawanan. sebagai alat pemaksa penonton untuk melihat mereka sebagai fenomena persepsi murni.

Kotak distorsi rancangan Gehry juga mengambil gaya lukisan Suprematis karya Kazimir Malevich. Malevich menyebarkan segi empat yang sedikit demi sedikit mengalami distorsi sebagai cara memperlihatkan alam semesta yang 'lebih tinggi' dan bebas gravitasi. Begitu

juga, 'kubus' kaca di atas dapur baru Gehry menampilkan bentuk yang juga terabaikan. Bagian depannya berbentuk persegi panjang, bukan segi empat. Sementara itu, bagian belakang tampaknya telah bergeser ke samping dan ke atas,—seperti dipersiapkan bagi segi empat di depan—sehingga tidak ada dua bagian yang menyatu pada sudut 90 derajat. Bangunan ini seperti terlepas dari dunia yang memiliki bentuk-bentuk dan penggunaan material yang biasa kita kenal serta menolak visi perspektif yang menyenangkan. Kita diundang untuk memperhatikan bentuk, ruang, dan permukaan dari rumah Gehry sebagai fenomena visual semata, untuk membenamkan diri kita pada kehadiran mereka saat ini yang terbebas dari masa lalu.

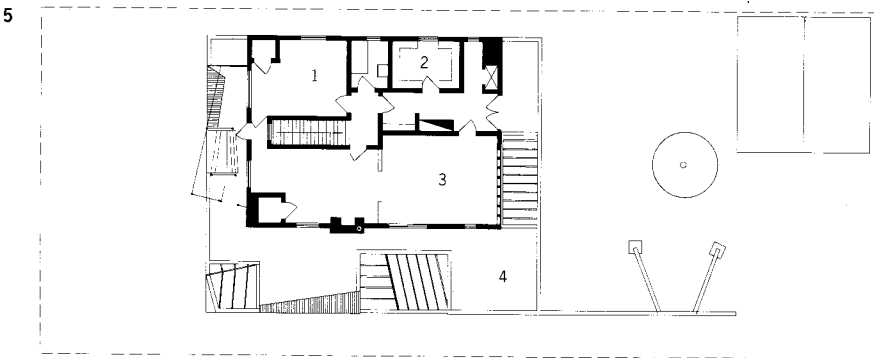
1

2

1. Tampak Utara

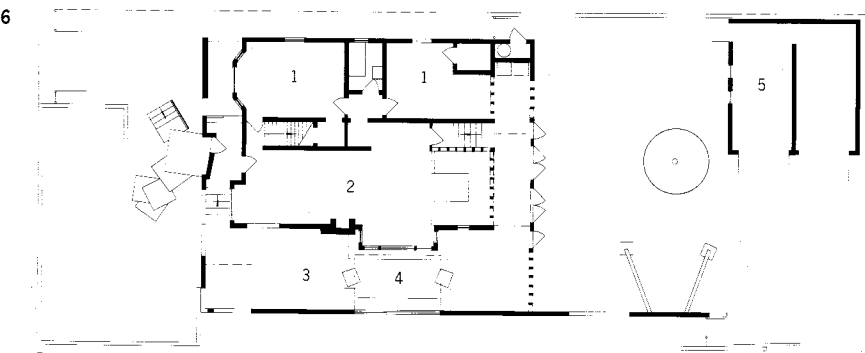
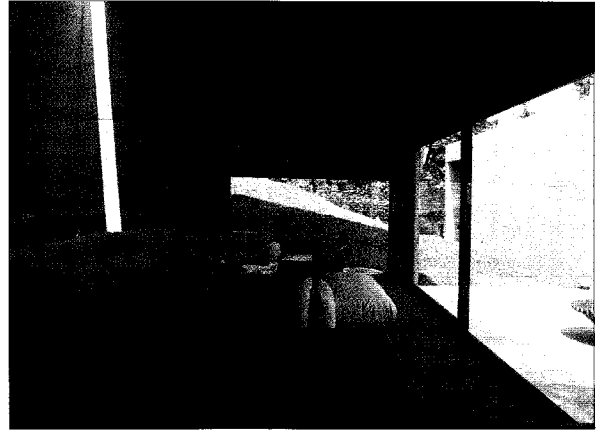
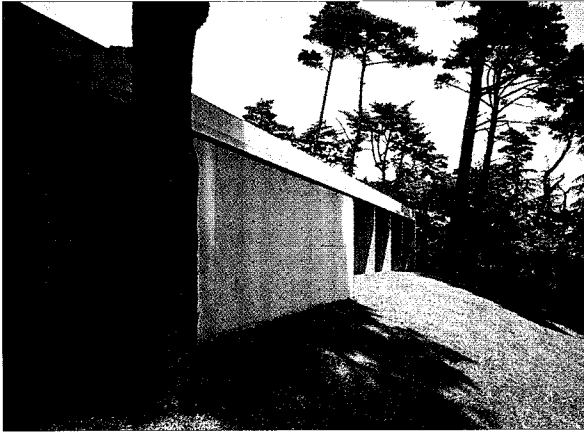
2. Tampak Timur

3

4

3. Tampak Selatan

4. Tampak Barat

5

5. Denah Lantai Satu
1. Kamar Tidur
2. Lemari
3. Kamar Tidur Utama
4. Dek Luar

6

6. Denah Lantai Dasar
1. Kamar Tidur
2. Ruang Duduk
3. Ruang Makan
4. Dapur
5. Garasi

Koshino House

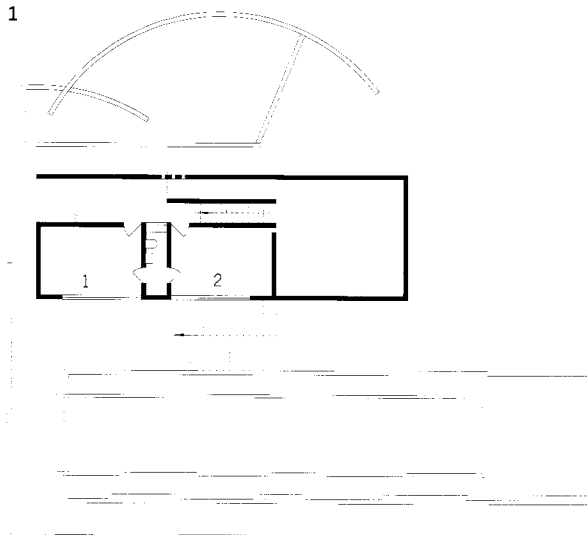
Tadao Ando, 1941–
Ashiya, Hyogo Prefecture, Jepang, 1979–1981, 1983–1984

Tadao Ando menjadi perhatian di Jepang pada tahun 1976 seteleh menyelesaikan Row House Sumiyoshi di Osaka. Keseriusan yang tak kenal henti dari penafsiran kembali akan rumah tradisional bertingkat yang terbuat dari bambu ini menjadi kunci bagi semua karyanya di kemudian hari. Ia mendeskripsikan rumah-rumah rancangannya sebagai 'benteng' melawan penghancuran kultur asli oleh konsumerisme Barat, serta melihat mereka sebagai cara membantu para penghuninya untuk menemukan kembali hubungan tradisional dan langsung ke alam. Pada rumah deret, fasade jalan berbentuk persegi panjang terbuat dari beton ekspos. Namun, bagian atas yang memberikan akses kedua hunian awal berbentuk kubus ditempatkan pada setiap sisi dari lapangan terbuka. Di seberangnya terdapat sebuah jembatan sempit dan terbuka untuk menghubungkan lantai-lantai di bagian atas. Dalam keadaan cuaca apa pun penghuni harus pergi ke luar untuk berpindah antarruang.

Rumah akhir pekan untuk seorang desainer pakaian bernama Koshino ini seperti digali ke dalam sitenya serta memiliki pintu masuk melalui lantai bagian atas. Dari sana kita turun ke ruang duduk dengan ketinggian ganda dan ruang makan sekaligus dapur ditempatkan di bawah kamar tidur utama. Barisan yang terdiri dari enam kamar tidur anak serta dua buah kamar tamu dengan perlengkapan tradisional *tatami* terletak pada bagian sayap yang paralel, yang bergerak searah dengan koridor panjang satu arah. Dibandingkan dengan denah yang tidak teratur pada rumah dengan gaya tradisional Shoin seperti Katsura Detached Villa, denah Ando relatif lebih ringkas. Namun, seperti sebuah taman, denah tersusun di sekitar rangkaian yang ia katakan sebagai 'tempat indah' untuk mempertinggi kesadaran akan alam. Misalnya, teras dengan jalan kecil dari beton serta tangga-tangga merupakan penafsiran kembali *kare sansui* tradisional atau 'kebun kering' berisi kerikil yang menggambarkan kekontrasan nikmatnya sinar matahari dan hujan. Dua bukaan besar di ruang duduk memungkinkan pemandangan tanah yang menurun, pohon, dan bukit di kejauhan. Seperti pada rumah tradisional Jepang, mereka ditempatkan rendah untuk mengundang imajinasi melengkapi pemandangan tersebut.

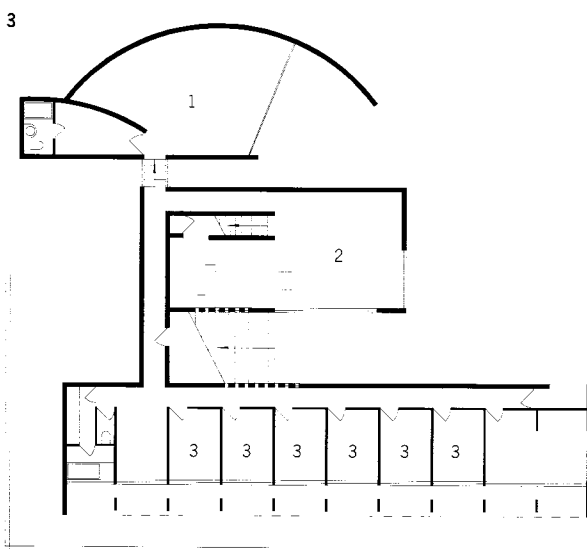
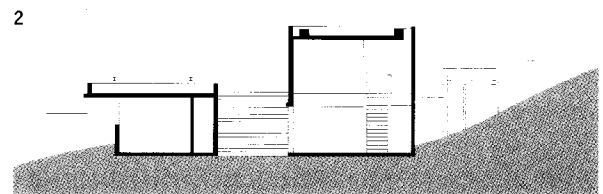
Meskipun memiliki sifat kritis akan konsumerisme Barat dan bertujuan memberi kehidupan baru pada idealisme Jepang, Ando sangat dipengaruhi oleh pandangan modern dan semua pekerjaannya ditandai oleh usaha untuk menyatukan hal yang modern dan tradisional. Contohnya adalah karpet yang warnanya disesuaikan dengan warna tikar tradisional tatami, tetapi kontrol modular ruangan yang mereka sajikan (ruangan-ruangan pada rumah Jepang memiliki banyak tikar) dibuat dengan ukuran grid yang sama (1,8 x 0,9 meter/6 x 3 kaki) yang didapat dari ukuran beton. Beton itu sendiri mempunyai kualitas luar biasa terbuat dari pasir biru keabu-abuan dan dibuat hampir seringan layar-layar kertas karena permainan cahaya matahari yang masuk melalui celah kaca yang menerus antara atap dan dinding. Sebuah irisan miring sinar matahari bergerak perlahan ke seberang akhiran dinding bagian timur kemudian memecah di dinding belakang yang menghadap ke utara menjadi layar-layar yang ringan.

Pada tahun 1983 Ando diminta untuk menambahkan sebuah studio. Ia menempatkan studio tersebut sepenuhnya di bawah tanah di sebelah utara ruang duduk. Denah dinding penopangnya berbentuk seperempat lingkaran dan diterangi oleh celah horizontal yang sempit. Hasilnya adalah sebuah kurva cahaya yang kompleks dan saling berpotongan serta bayang-bayang merupakan pelengkap sempurna bagi dunia di seberangnya yaitu rumah yang sesungguhnya. Penambahan ini dilakukan, dengan teknik yang jarang dilakukan namun keberhasilannya membuat keseluruhan terasa lebih lengkap. Rumah Koshino ini membuat dampak internasional dan terbukti berpengaruh luas. Walaupun sering dihubungkan dengan kebangkitan kembali pada ketertarikan akan seni minimalis, hal ini paling baik dipahami dalam konteks bentuk *archetypal* kuil Shinto dan estetika yang sederhana dari Zen Buddhism.

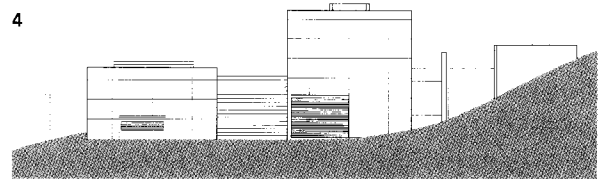
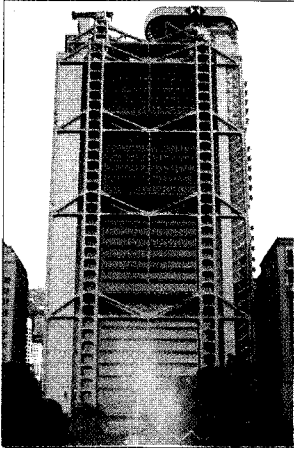
1

1. Denah Lantai Satu
1. Ruang Belajar
2. Kamar Tidur
3. Teras

2. Potongan

2

3

3. Denah Lantai Dasar
1. Atelier
2. Ruang Keluarga
3. Kamar Tidur

4. Tampak

4

Hongkong and Shanghai Bank

Norman Foster, 1935–
Hongkong, RRC, 1979–1986

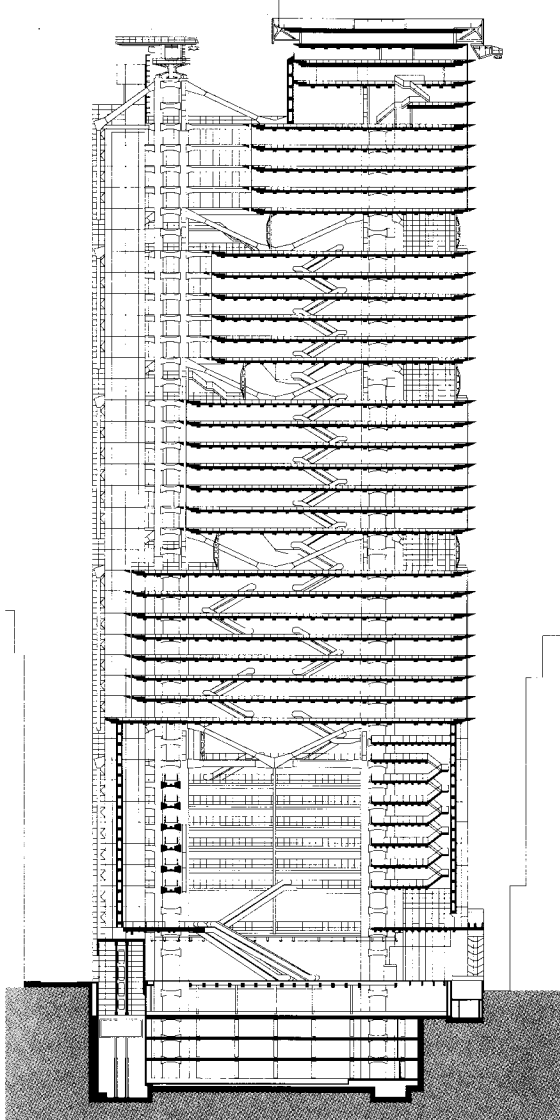
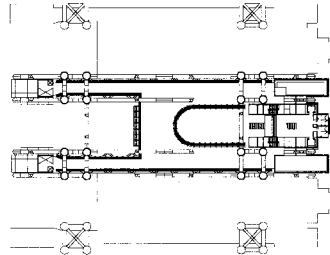
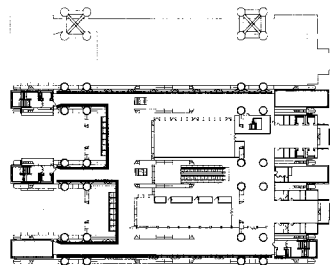
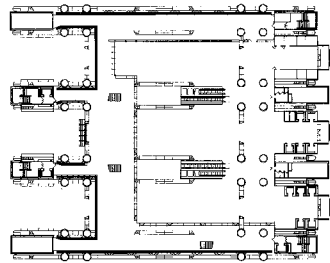
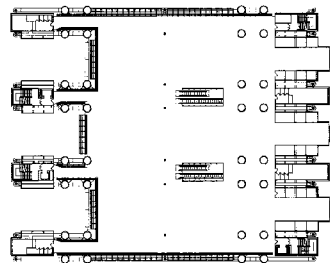
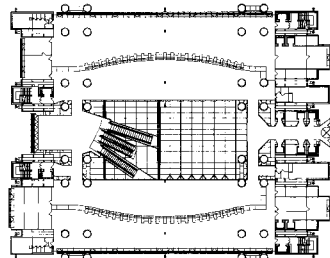
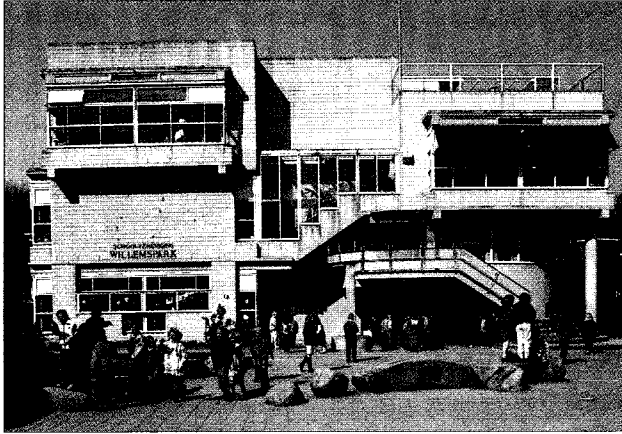
Hongkong and Shanghai Bank yang dibangun saat penjajahan Inggris atas Hongkong hampir berakhir merupakan penegasan kepercayaan akan masa depannya sebagai bagian dari Negeri Cina. Sang klien menginginkan 'bangunan bank yang terbaik di dunia' dan kebutuhanakan hal praktis sendiri sudah menantang: lebih dari satu juta kaki persegi dibangun dalam jangka waktu singkat yang membutuhkan bahan prafabrikasi kelas tinggi.

Dalam menjawab tantangan tersebut Norman Foster menemukan kembali makna menara perkantoran. Pada masa itu ciri khasnya adalah bidang lantai yang ditumpuk di sekitar core servis terpusat (untuk versi klasik tipe ini lihat **Lever House** dan **Seagram Building**, hlm. 104 dan 120), yang dibungkus dengan gaya postmodern. Kebutuhan untuk naik dan turun secara serempak mendorong sebuah ide struktur gantung yang terdiri dari pasangan tiang baja yang disusun dalam tiga jalur dengan lantai di tengah digantungkan berkelompok. Lobi dengan ketinggian ganda pada tiap-tiap lantai gantung membagi bangunan ke dalam 'perkampungan vertikal' yang dilayani oleh sebuah kombinasi lift berkecepatan tinggi dan eskalator. Struktur utama didorong ke sudut luar sehingga memberikan stabilitas yang lebih besar untuk mengantisipasi badai typhoon. Posisi struktur utama ini juga memungkinkan core servis dapat dipindahkan ke pinggir sehingga memaksimalkan fleksibilitas lantai—tata ruang kantor dapat diatur kembali dan tercipta sebuah lantai besar.

Dilihat dari potongannya, bangunan diterjemahkan ke dalam tiga 'menara' individual dengan ketinggian 29, 36, dan 44 lantai serta lantai-lantai yang memiliki kedalaman berbeda. Kemudian, terdapat teras bertaman di atap tiap-tiap menara dan sebuah profil yang dinamis dan bertingkat-tingkat pada tampak barat dan timur. Norman Foster menumpuk lantai kantor yang lebih rendah serta lebih dalam di sekitar atrium setinggi sepuluh lantai. Ruangan tidak diterangi oleh atap kaca biasa, tetapi oleh langit-langit yang dipasangi cermin yang menerima cahaya matahari dari *'sun-scoop'* raksasa, serta memantulkan sinar di bagian luar bangunan. Rancangan ini diharapkan tetap dapat dibuat untuk memperlihatkan jejak matahari sampai akhirnya biaya menjadi penghalang.

Kondisi site, seperti yang ditafsirkan seorang geomancer tradisional Cina, membuat sirkulasi para pejalan kaki harus dibuat melalui site dan terus menurun ke arah air. Sebagai pengganti dari jalan atau arcade, Foster mengembangkan area bawah bangunan sebagai plaza bagi publik. Terlepas dari menciptakan sebuah ruang publik, hal yang jarang dilakukan di Hongkong, cara ini memungkinkan rasio meningkat dari yang normal 14:1 menjadi 18:1. Foster menutup atrium di atas dengan sebuah lantai kaca sehingga memberi plaza tersebut bukan hanya banyak cahaya matahari, tetapi juga pantulan sinar matahari: berjalan di dalam bangunan merupakan pengalaman yang menakjubkan dan pada akhir pekan tempat ini menjadi populer untuk piknik. Publik memasuki hall perbankan melalui eskalator yang naik dari plaza dan menembus secara dramatis melalui lantai kaca ke dalam atrium. Gambar Foster pada awalnya memperlihatkan eskalator-eskalator paralel dengan poros utama

bangunan, tetapi geomancer merekomendasikan sebuah penjajaran menurut diagonal, menghasilkan suatu pengaturan yang lebih dinamis.

Ketika mempresentasikan karyanya, Norman Foster jarang keluar dari pertimbangan yang masuk akal untuk tiap-tiap keputusan desain. Namun, untuk proyek bangunan seperti Hongkong and Shanghai Bank, jelas bahwa karyanya ini mendapatkan banyak pengaruh, mulai dar fantasi para futuris dan konstruktivis hingga 'arsitektur' dengan rancang-bangun besar seperti platform bagi lepas landas roket. Karena mengarah ke Cina daratan yang berada di seberang bangunan, bank ini merupakan sebuah pernyataan yang sangat bersemangat akan potensi 'Abad Pasifik'.

1. Potongan Timur – Barat
2. Denah pada Level 41/42
3. Denah pada Level 35/36
4. Denah pada Level 28/29
5. Denah pada Level 22-27
6. Denah pada Level 3 (Hall Utama Bank)

Willemspark School

Herman Hertzberger, 1932–
Amsterdam, Belanda, 1980–1983

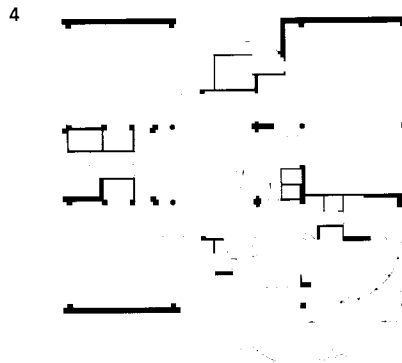
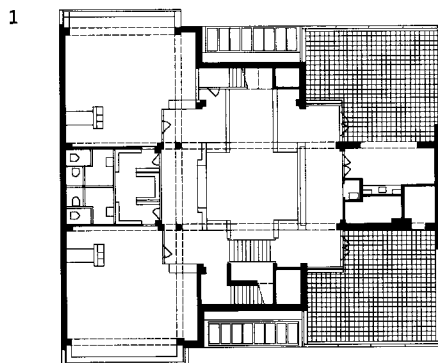
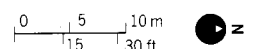
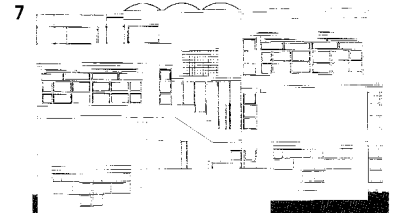
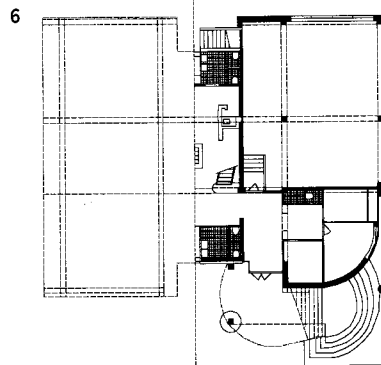
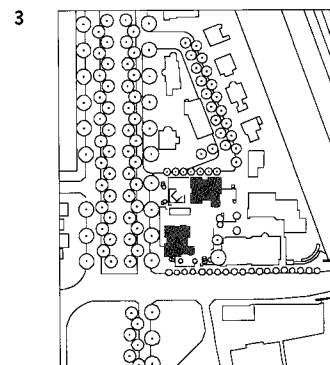
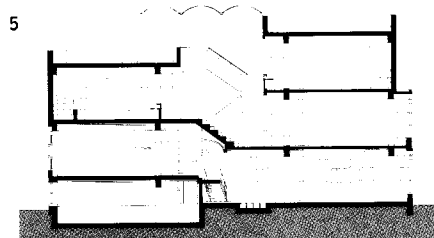
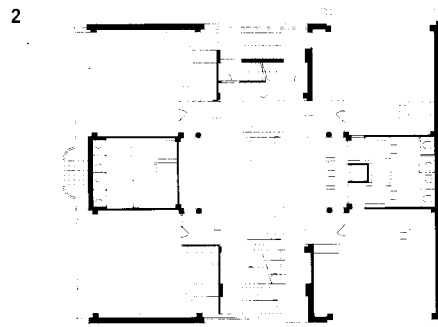
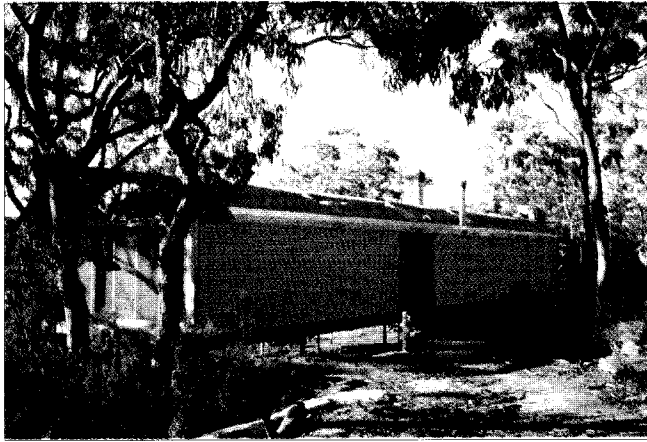
Sekolah ini merupakan bangunan yang mirip dengan Apollolaan di Amsterdam yang mewakili pergeseran penting dalam rancangan Hertzberger, yaitu sebagai jawaban atas kelemahan struktur formal tambahan yang dikembangkan untuk **Kantor Asuransi Centraal Beheer** (hlm. 166) yang ternyata sukar untuk dimengerti dan tidak berusaha untuk membentuk ruang luar. Sitenya, walaupun dekat dengan pusat kota merupakan area yang matang dan rindang untuk perumahan. Oleh karena itu, sekolah dirancang sebagai pasangan vila urban yang ditempatkan pada sudut 90 derajat antara satu dengan yang lainnya, untuk membingkai dan membuka ke ruang kota yang terdefinisi dengan baik—sebuah plaza terbuka untuk tempat bermain dan jalan umum.

Perasaan tenang dari luar dihasilkan oleh denah sembilan kotak. Ruang kelas pada masing-masing sudut dan ruang bersama dengan penerangan dari atas yang berada di pusat, menjadi hall pertemuan sekaligus untuk sirkulasi. Empat 'segi empat' yang berada di tengahnya sengaja dibuat lebih sempit untuk mengakomodasikan ruang-ruang servis. Di tingkatan terendah, kelas digantikan oleh hall untuk olahraga dan musik. Hall ini dicapai dari ruang berkumpul dan bermain di bawah hall yang di tengah, juga melalui area administrasi sekolah. Ruang administrasi sekolah ini membelah menciptakan ruang untuk tangga eksternal. Diagram yang sederhana ini diubah menjadi pengaturan seperti dalam permainan yang disebut guru Herzberger yang bernama Aldo van Eyck sebagai 'mekanisme timbal balik yang lembut' (**Amsterdam Municipal Orphanage**, hlm.122). Pada potongan, denah digeser separuh lantai di sepanjang sebuah poros. Hasilnya adalah penempatan pasangan volume ruang kelas dalam tingkatan yang berbeda-beda dan mengubah hall menjadi sebuah auditorium kecil yang bertingkat-tingkat. Dalam denah, hall diperbesar untuk menjadi sebuah segi empat yang lengkap dengan sudut yang saling tumpang-tindih dengan ruang kelas. Ini menciptakan rangkaian ruang lebih rendah yang menerus dengan hall, tetapi secara nyata 'menjadi milik' ruang kelas tersebut.

Kesempurnaan ruang berasal dari pengaturan serta sistem konstruksi yang sisematis dan jelas terbaca. Hasilnya sangat menyenangkan, menawarkan banyak sekali kesempatan bagi anak-anak untuk menduduki bangunan satu demi satu, dalam berbagai kelompok yang berbeda-beda, atau sebagai komunitas yang lengkap. Hall bertingkat menjadi tempat untuk berkumpul, bermain atau membaca dan di sekitarnya diletakkan meja tulis untuk tempat belajar pribadi. 'Tangga masuk' ke ruangan kelas mempunyai meja tulis sendiri, lemari terbuat dari bahan kaca untuk memamerkan hasil karya anak, dan pintu dua bagian seperti kotak kuda mainan, memungkinkan para guru untuk mengatur sudut bukaan menurut aktivitas yang sedang berlangsung,. Cahaya masuk dari mana-mana dan ini merupakan hasil penggunaan atap yang meneruskan cahaya serta *glass blocks* untuk pijakan tangga.

Di dalam kelas, lubang di atas jendela diperbesar untuk menerima tanaman dalam jambangan dan ambang jendela diubah ke dalam meja tulis. Sementara itu, wastafel dan rak yang saling berhubungan serta lemari

menjadi potongan furniture yang sangat besar, terbentuk dengan sendirinya dalam kesimetrian mereka. Perhatian yang sama terhadap potensi untuk menginterpretasikan sesuatu melalui kegunaannya, terlihat nyata secara eksternal dalam detail anak tangga yang senang digunakan oleh anak-anak untuk bermain atau pulang. Pegangan tangga dari bordes persegi bergelombang menampung tempat duduk kantilever, dan dari situ sebuah pegangan tangga metal melayang lurus turun seperti air terjun kecil ke anak tangga yang padat dan melengkung yang berhubungan dengan kolom melingkar yang menopang ruang kelas di atasnya. Anak tangga yang paling rendah lebih menonjol sebagai respons terhadap kolom. Seperti yang telah diprediksi Hertberger, hal ini mengundang anak-anak untuk bermain di sekitar alasnya.

Daya tarik karya arsitek Belanda terkemuka seperti van Eyck dan Hertzberger, ditambah lagi dengan **Schröder House** rancangan Rietveld (hlm. 50), merupakan bagian dari sebuah tradisi yang menghargai kemampuan nasional dan telah tumbuh di negara kecil yang tanahnya kebanyakan buatan manusia serta memerlukan manajemen yang tetap. Elaborasi yang berlebihan seperti 'undangan untuk menggunakan' dapat kita rasakan seperti diktator. Namun, Sekolah Willemspark Hertzberger mencapai keseimbangan antara logika arsitektur dan berbagai peluang untuk penafsiran bentuk yang ditawarkan pada guru dan anak-anak.

1. **Denah Lantai Tiga**
2. **Denah Lantai Dua**
3. **Site Plan**
   A. Sekolah Montessori
   B. Sekolah Willemspark
4. **Denah Lantai Satu**
5. **Potongan**
6. **Denah Lantai Dasar**
7. **Tampak Barat**

Rumah dan Studio Ball-Eastaway

Glenn Murcutt, 1936–
Glenorie, Sydney, Australia, 1980–1983

Glenn Murcutt mengenal dunia arsitektur dan bangunan saat masih anak-anak dari sang ayah yang menjalankan bisnis kayu serta bekerja sebagai kontraktor dan pengembang di Sydney. Ayah Murcutt bereksperimen dengan bangunan yang menggunakan kosa kata modern yang ia temukan di berbagai majalah Amerika langganannya. Majalah ini termasuk *Architectural Forum*. Dan dari situlah putranya pertama kali mengenal bangunan yang terbukti menjadi bangunan paling berpengaruh dalam kariernya yaitu **Rumah Farnsworth** rancangan Mies van der Rohe (hlm. 94).

Hampir sejak awal pendidikan arsitektur formalnya di Sydney Technical College, Murcutt tertarik pada karya arsitek California terkemuka terutama Richard Neutra dan Craig Ellwood. Ia juga mengenal anggota 'Sekolah Sydney,' yaitu kelompok arsitek yang berbeda, namun disatukan melalui romantisme yang mengikat untuk menginterpretasikan kembali pengaruh-pengaruh Eropa dan Amerika dalam kaitannya dengan keunikan site, material, dan tradisi membangun Australia di antaranya Wright, Le Corbusier, Aalto, dan para Brutalist dari Inggris. Di antara orang Australia pada masanya, ia menikmati hubungan yang menyenangkan dengan Richard Leplastrier, orang yang telah bekerja untuk Jørn Utzon dan memiliki minat yang sama dengan Murcutt untuk mengembangkan rumah sesuai lanskap dan iklim Australia.

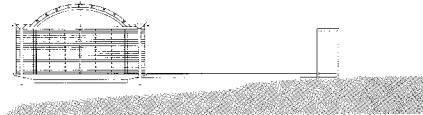
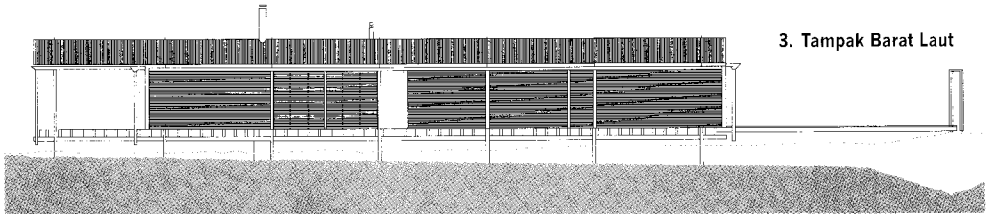
Setelah menamatkan pendidikan formalnya, Murcutt bekerja di London dan sering mengadakan perjalanan. Pada tahun 1973 ia mengadakan sebuah 'perjalanan keliling dunia' dan pada saat inilah ia akhirnya bertemu Ellwood. Bahkan yang lebih penting ia mengunjungi **Maison de Verre** (hlm. 66) di Paris yang memperlihatkan kemampuan Chareau, sang arsiteknya, untuk menyesuaikan dan mengombinasikan produk industri sehingga mengubah produksi massal menjadi hal yang unik. Semua ini sangat mengesankan bagi Murcutt.

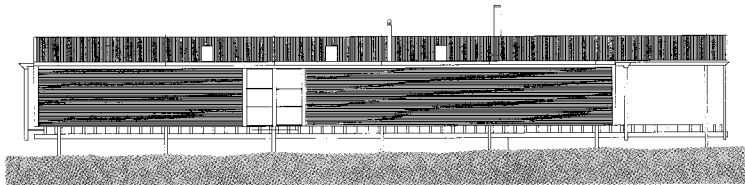
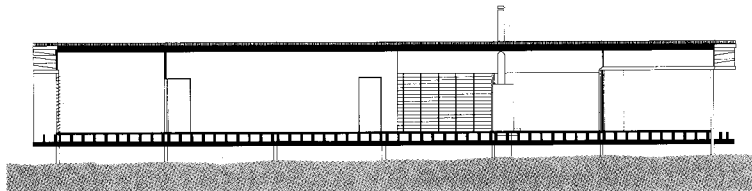
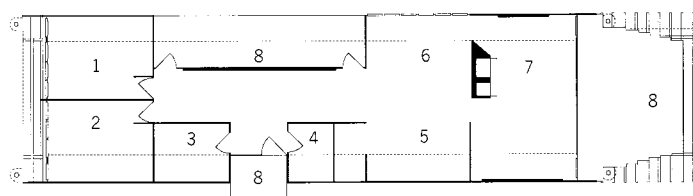
Contoh Chareau tersebut tampak nyata pada pengintegrasian Murcutt akan bahan dan detail vernakuler seperti seng gelombang, tong air, dan penutup lubang ventilasi yang dapat berputar dari bahan agrikultur. Sementara itu, denah dan disiplin tektonis Mies van der Rohe dan Sekolah California tampak hadir di setiap desainnya, dan terutama tampak jelas pada rumah Ball-Eastaway ini. Di sini volume linier disusun oleh tujuh rangka portal tabung baja yang diwujudkan dengan berbagai cara oleh pintu masuk, dek yang terbenam mengarah ke luar ke pemandangan pada sisi barat laut, dan oleh beranda yang mengakhiri sebuah ujung volume serta menyatukan rumah dengan sitenya.

Sebagai jawaban atas sinar matahari Australia yang kuat serta berudara dingin, pepohonan kayu putih kering yang mudah terbakar, Murcutt mengangkat rumah di atas tanah, dan menyediakan penahan matahari eksternal, yang memiliki karakter hiasan dari benang emas dengan penutup dinding yang bergelombang. Ia memperhitungkan permainan cahaya pada detail-detail yang indah dan halus: tampak keluar dan melewati satu sama lain. Atap diekspresikan sebagai bidang gemerlapan dari bahan metal yang ditopang oleh balok gording dari baja langsing, yang diperlihatkan pada bagian akhiran volume bangunan

yang terbuka. Konstruksi diletakkan terbuka di atas beranda besar, tempat di mana lantai terkelupas, menyingkapkan struktur yang berlapis dan menghubungkan kembali penghuni dengan tanah. Dari dalam, cahaya disaring dan dipantulkan, menyebar ke seluruh bagian rumah dan menciptakan suatu kesatuan utuh yang berkilauan: warna homogen, tekstur tidak diwujudkan, dan partisi bertemu atap sebagai bidang transparan dari kaca untuk memastikan kesinambungan visi dan saling merefleksikan cahaya.

Dengan menggantung di atas sitenya, dinding hampir seperti mengambang dalam ruang, dan dicapai melalui sebuah jalan yang tergantung, rumah Ball-Eastaway menyajikan buah keseimbangan dengan alam yang tidak terdefinisikan dengan pasti. Sama halnya dengan bangunan-bangunan lain yang ia bangun, semua desain Murcutt menunjukkan komitmennya dalam mengamati aturan Aborigin untuk 'menyentuh bumi ini dengan ringan'.

1. Tampak Timur Laut

2. Tampak Barat Daya

3. Tampak Barat Laut

4. Tampak Tenggara

5. Potongan Memanjang

6. Denah
1. Studio
2. Kamar Tidur
3. Kamar Mandi
4. Ruang Utilitas
5. Dapur
6. Area Makan
7. Ruang Keluarga
8. Dek Luar

Museum Nasional Seni Romawi

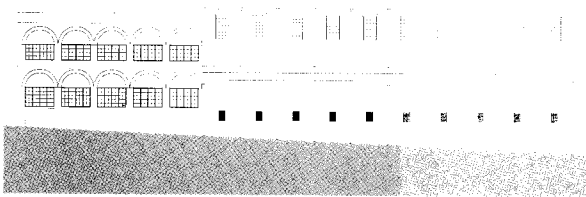
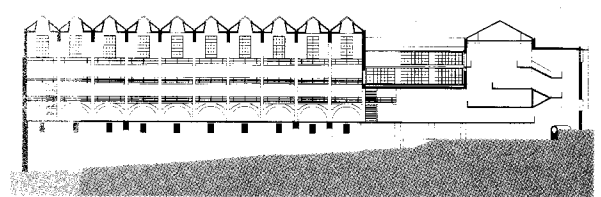
Rafael Moneo, 1937–
Merida, Spanyol, 1980–1986

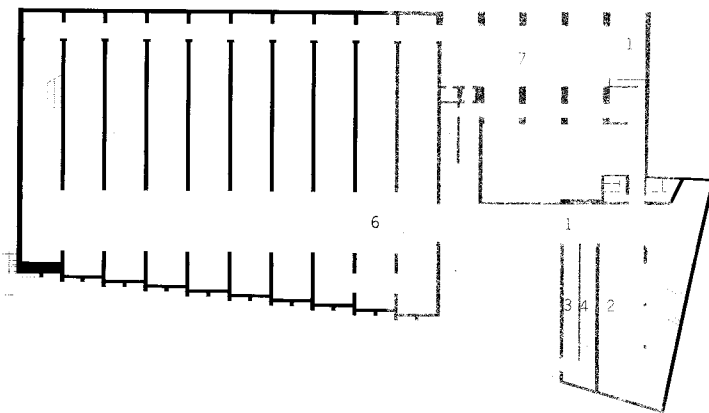
Kota Merida berada di tepi sungai Guadiana di persimpangan jalan antara Salamanca dan Seville, Toledo dan Lisbon. Kota ini didirikan pada tahun 25 SM sebagai Emerita Augusta oleh kaisar bangsa Roma bernama Augustus. Karena posisinya yang strategis, dengan cepat kota ini menjadi ibukota Lusitania dan diperkaya oleh banyak monumen. Tempat ini dianggap sebagai koleksi peninggalan bangsa Roma yang terpelihara dengan baik di Spanyol, sebuah teater yang telah digunakan kembali, sebuah ampiteater yang kondisinya tidak sebaik teater tersebut serta vila utama yang letaknya juga dekat dengan museum. Karena terletak tepat di atas peninggalan, museum tersebut menjadi pintu gerbang lokasi penggalian serta koleksi berbagai macam artefak yang perlahan bertambah banyak mulai dari patung sampai lantai mosaik.

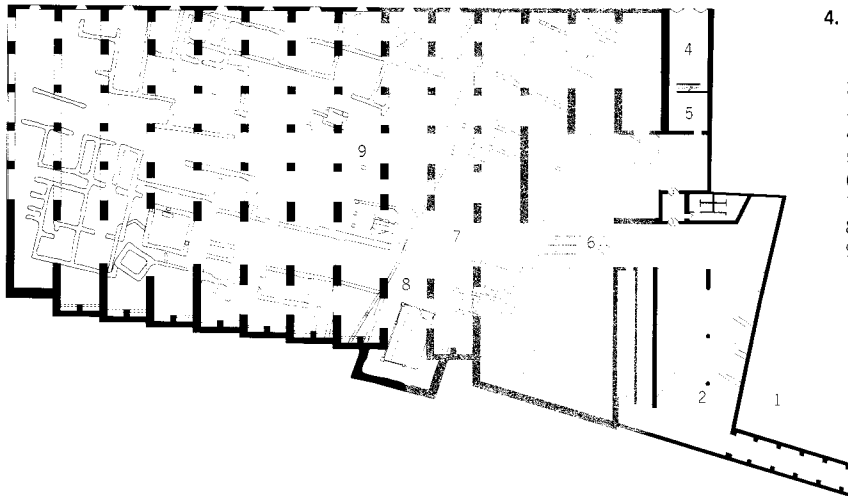
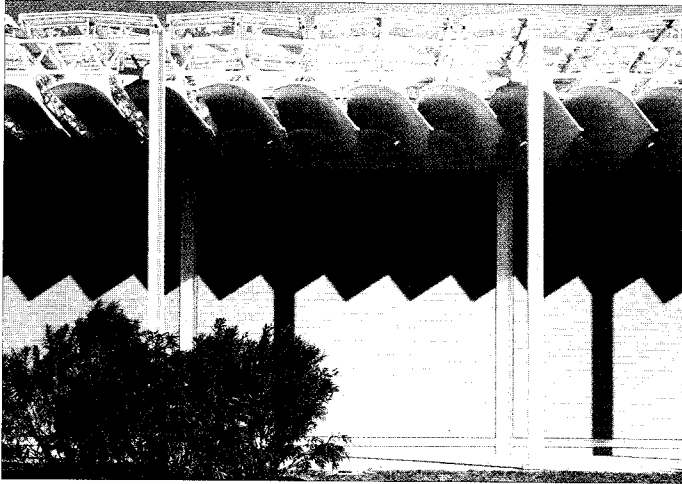
Tantangan yang dihadapi Moneo pada skala yang jauh lebih besar mengingatkan kita akan tantangan yang dihadapi oleh Sverre Fehn pada saat merancang **Archbishop Museum of Hamar** (hlm. 162). Namun, Fehn memilih untuk mengekspos penggalian hampir di seluruh interiornya serta memperkecil elemen-elemen struktur yang menyentuhnya. Moneo melakukan kebalikannya. Penggalian dipelihara dalam sebuah *undercroft* yang dapat diakses hanya dengan pergi ke luar. Dengan demikian, kita seperti terus-menerus berada di bawah kota di segala penjuru, bukan hanya sebagai tempat yang sempit dan unik di dalam museum. Lantai-lantai beton tipis yang menggantung pada bagian atas ditopang oleh rangkaian dinding bata masif dengan luasan yang sama. Di dalam *undercroft*, ini membentuk serangkaian lengkungan berirama, seperti potongan-potongan *viaduct* zaman kuno yang diatur kembali. Sementara di atas, rangkaian lengkungan yang lebih besar, ketinggian empat lantai, menciptakan cerukan sangat besar yang terletak secara asimetris pada kedua sisinya. Di atas tanah, keteraturan ini masih tetap ada, sedangkan di bawah, lengkungan yang lebih lebar diperkenalkan untuk menghindari pembangunan bagian dinding yang langsung mengenai peninggalan penting zaman dahulu.

Dinding-dinding baru dan lengkungan-lengkungan dibuat mengikuti cara bangsa Romawi, tetapi dengan perubahan. Kulit batu bata menjadi penutup permanen bagi beton pengisi, tetapi batu bata disusun tanpa memperlihatkan adukan semennya yang merupakan cara modern yang dengan ciri minimalis. Hal yang hampir sama dapat kita lihat pada pengulangan dinding, yang dibaca secara berturutan berbeda dengan cara Bangsa Romawi, Gothik, atau prototipe lain yang lebih primitif. Ruangan yang berbeda-beda dalam museum sengaja diatur untuk menciptakan pemandangan yang sangat indah—di antaranya ruang kuliah, perpustakaan, dan workshop, juga galeri. Ruangan-ruangan dihubungkan di sekitar sumur terbuka, dipotong oleh sebuah alur zaman kuno, dan dihubungkan, melalui suatu ramp, menuju ke level penggalian, di mana sebuah lobby berbentuk segi tiga ditutup sepanjang sisi miring oleh suatu potongan aqueduct San Lazaro.

Bagian interiornya memiliki pencahayaan yang lebih terang daripada yang biasa kita dapati pada dinding lengkung yang berkesan kuno. Namun, cahaya berubah dengan konstan, dan ketika cahaya matahari mencapai jendela yang tinggi, atau bermain melewati bagian atas dinding, ruangan-ruangan memperoleh keindahan Piranesi yang pantas dibandingkan dengan kehebatan Roma zaman kuno. Walaupun terasa kuno dalam semangatnya, namun secara keseluruhan komposisinya modern, dari segi material dan konstruksi bergaya Romawi, namun sama sekali tidak bergaya Klasik. Museum rancangan Moneo ini setara dengan museum di Hamar dan transformasi Castelvecchio di Verona oleh Carlo Scarpa sebagai rekonsiliasi dari zaman kuno dan modern. Hal ini juga menjadi salah satu ketertarikan baru dalam arsitektur yang paling puitis tentang sebuah perwujudan memori yang berkaitan dengan masyarakat dan sejarah, yang mulai muncul sepanjang tahun 1980-an.

1

2

1. **Tampak Utara (Belakang)**
2. **Potongan Memanjang Melalui Workshops**

3

3. **Denah Lantai Dasar: Level Nave Sentral**
   1. Void di atas Garasi
   2. Void di atas sisa San Lazaro Aqueduct
   3. Ramp dari Level Daerah Masuk
   4. Ramp Menuju Area Arkeologi
   5. Pintu Masuk Ke museum di atas Area Arkeologi
   6. Museum
   7. Workshop untuk Restorasi Mosaik

4

4. **Denah Level Daerah Penggalian**
   1. Pintu Masuk ke Reruntuhan Teater dan Ampiteater
   2. Sisa San Lazaro Aqueduct
   3. Kafetaria
   4. Ruang Penyimpanan dan Akses Garasi
   5. Ruang Penyimpanan Kafetaria
   6. Akses ke Area Arkeologi
   7. Sisa Palaeochristian Basilica
   8. Sisa Rumah Romawi
   9. Makam

Menil Collection

Renzo Piano, 1937–
Houston, Texas, Amerika Serikat, 1981–1986

Renzo Piano mulai dikenal sebagai pasangan arsitek pada rancangan monument High-tech yaitu **Pompidou Centre** (hlm. 170). Proyek workshop bangunan berikutnya, seperti gaya yang telah banyak ia praktikkan, memperlihatkan ketertarikannya pada proses membangun. Sungguhpun demikian, ia secara konsisten melakukan lebih dari sekadar pengurangan arsitektur secara teknis ke dalam bangunan yang dilayani secara mekanis.

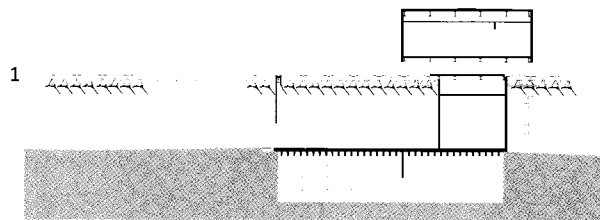
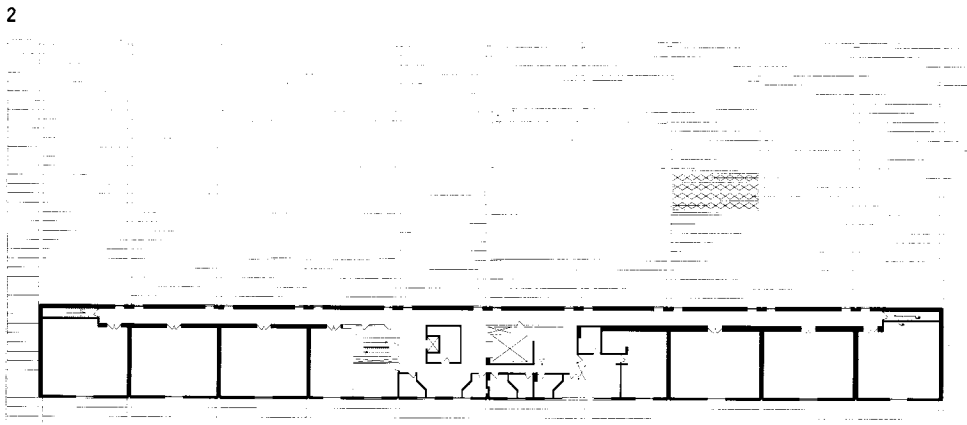
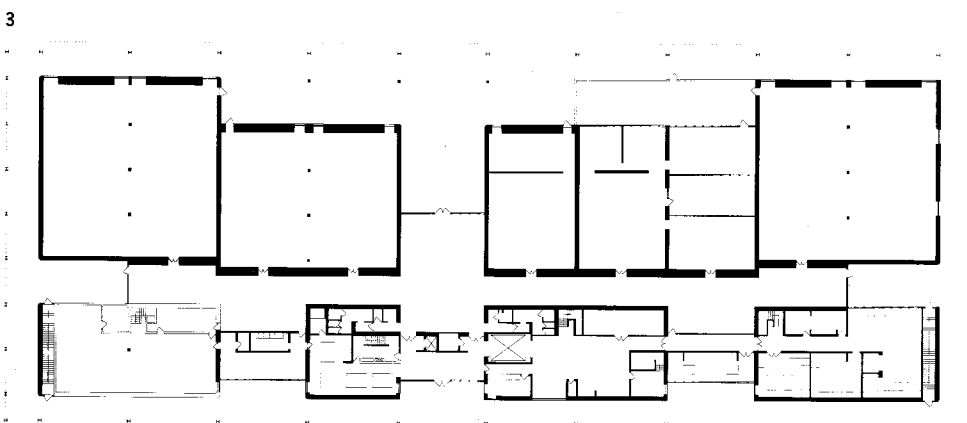
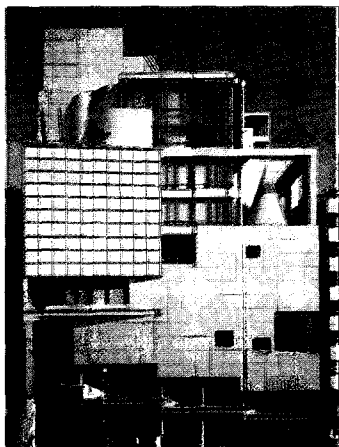
Dalam merancang galeri untuk karya primitif dan simbolis yang mendasari benda-benda koleksi Menil ini, masalah utama yang harus dihadapi piano adalah mengatur cahaya kuat dari selatan. Sementara ia harus tetap membiarkan bagian dalam bangunan merefleksikan kualitas cahaya yang selalu berubah. Piano bekerjasama dengan insinyur pencahayaan bernama Thomas Barker untuk mengembangkan sistem pencahayaan berdasarkan membrane tipis melengkung. Membran ini dibentuk sedemikian rupa sehingga cahaya jatuh di bagian atas permukaan yang salah satunya dipantulkan kembali ke bagian bawah dari bilah yang bersebelahan kemudian dihamburkan ke interior ruangan di bawahnya. Hasilnya mirip dengan **Kimbell Art Museum** rancangan Louis Kahn (hlm. 158), yang dibangun hanya satu dekade lebih awal, terletak sedikit lebih ke utara di Fort Worth. Seperti halnya pada karya terbesar Kahn tersebut, kualitas cahaya alami yang dihasilkan dalam bangunan ini menciptakan atmosfer yang jauh lebih hidup dibandingkan dengan galeri-galeri konvensional yang diterangi dari sisi utaranya.

Tidak seperti bentuk-bentuk mekanik pada arsitektur High-Tech, membran pilihan Piano seketika menimbulkan asosiasi dengan bentuk alami seperti dedaunan atau ruas tulang belakang. Sebagai tambahan dalam melembutkan pencahayaan, Piano dan Baker membuat balok bentang lebar yang fleksibel. Kualitas organis ini diperkuat oleh keputusan—diambil dari insinyur struktur bernama Peter Rice untuk membuatnya dari bahan ferro-cement yang memungkinkan penampang melintang diruncingkan dengan baik sebagai jawaban atas kekuatan yang bekerja. Logika yang sama diperluas pada pemilihan besi fleksibel untuk bagian atas yang mirip batang penopang berbentuk beberapa segi tiga. Permintaan seperti itu hanya dapat dipenuhi oleh dua perusahaan yang memiliki kemampuan teknis untuk membuat bagian tersebut. Keduanya berada di seberang Lautan Atlantik, yaitu di Inggris, tempat di mana teknologi keterampilan tangan masih banyak terdapat di tengah kemunduran industri pabrik yang umum terjadi.

Berlawanan dengan kesempurnaan atap, dinding rangka baja galeri ini tampak hampir membosankan, papan penahan cuaca seperti museum pinggiran kota di daerah itu. Papan ini sedikit lebih luas dibandingkan dengan ukuran yang umum dan atas desakan Yayasan Menil, kayu tersebut berasal dari bagian tengah pohon cyprus dari pohon California Selatan zaman kuno. Sebagai pengganti cat tradisional, yang harus diperbarui secara teratur, penyelesaian akhir bangunan menggunakan

weather-stain dengan warna yang diharapkan dapat mempercepat pelapukan alami kayu karena iklim.

Seperti bangunan sekitarnya, Museum Menil ini terletak di tengah halaman rumput pada sebuah platform sempit dan kita masuk melalui bagian bawah beranda yang rindang. Sebagai pertimbangan dalam proyek ini, Piano membuat banyak kualitas kontekstual. Namun, rancangannya ini terlepas dari sifat eklektik atau arsitektur 'referensial' yang banyak tumbuh pada tahun 1980-an, yaitu para arsitek yang membicarakan kembali isu bangunan dalam konteks bersejarah. *Cornice* yang 'rumit' pada bidang atap, proporsi yang dipelajari dengan hati-hati, dan rangka baja ringan lebih berhubungan dengan tradisi arsitektur pascaperang Amerika yang lebih kontras. Contohnya adalah penafsiran kembali *Classicism* oleh Mies (**Crown Hall**, hlm. 108) dan tradisi rangka baja domestik yang lebih kasual seperti pada Rumah-rumah Studi Kasus California (**Eames House**, hlm. 92).

Piano mengatakan bahwa ia mempunyai tujuan untuk 'kembali ke asosiasi terdekat antara berpikir dan berbuat'. Pada Museum Menil ini ia menunjukkan sebuah demonstrasi yang mengesankan tentang bagaimana memperbarui arsitektur dengan bekerja dari bagian ke keseluruhan. Kemudian ia menunjukkan bagaimana suatu ketertarikan dengan teknologi bisa dimanfaatkan untuk melayani perhatian arsitektur yang lebih luas.

1. Potongan

2. Denah Lantai Satu

3. Denah Lantai Dasar

Spiral Building

Fumihiko Maki, 1928–
Tokyo, Jepang, 1982–1985

Setelah belajar di Cranbrook dan Harvard serta bekerja untuk Skidmore, Owings & Merrill, tidaklah mengherankan rancangan awal Fumihiko Maki, seperti yang terlihat pada banyak arsitek Jepang di generasinya, sangat terpengaruh arsitektur modern. Kemudian, sekitar tahun 1980, cakupan gagasan yang berbeda mulai melekat satu sama lain dan menjadi sebuah pendekatan baru yang tampaknya sempurna untuk mengekspresikan karakter Tokyo yang sukar terdefinisikan dan terpisah-pisah. Sebagian dari gagasan ini didapat dari pandangan modern—bukan dari arsitektur, tetapi dari lukisan Paul Klee, pengarang novel Marcel Proust, dan film-film karya Michelangelo Antonioni. Maki menemukan banyak cara untuk mengekspresikan gerakan sebagai kondisi yang tak terpisahkan dari subjek dan objek. Hal ini pada gilirannya memungkinkannya untuk sampai pada istilah konflik yang berkesinambungan antara elemen-elemen statis dan dinamis dalam kota serta kehidupan di Tokyo, sebuah kota besar di mana memori akan periode Edo yang tenang bercampur dengan kondisi abad kedua puluh satu yang bising.

Bangunan Spiral ini merupakan ekspresi paling sempurna dari visi Maki tentang kota besar. Bangunan yang menjadi Pusat Media bagi produsen pakaian dalam wanita Wacoal ini memiliki kegunaan yang kompleks seperti miniatur kota sesuai permintaan sang klien. Hal ini mencakup klub, teater, salon kecantikan, dua buah restoran dan cafe, tempat perbelanjaan, dan berbagai macam kantor. Seperti terlihat dalam gambarnya, Maki mengatur ruangan-ruangan tersebut dengan konvensional. Namun, di sebelah barat, atrium yang seharusnya menjadi tempat utama memasukkan cahaya ke dalam inti denah bangunan, Maki malah menempatkannya sejauh mungkin dari pintu masuk, sebuah ruangan yang hanya mungkin dicapai dengan melintasi rangkaian ruang yang berbeda ketinggian dan kegunaan. Atrium bukan tempat untuk beristirahat, melainkan untuk transisi, sebuah peristiwa sepanjang rute, yang dilanjutkan melalui ramp lingkaran. Menurut Maki hal ini persis seperti bagaimana sebuah ruangan berfungsi dalam arsitektur Jepang tradisional, yaitu 'sebagai ganti dari "klimaks"... suatu benturan antarperistiwa dalam ruang'.

Tampak muka gedung yang menghadap jalan sangat elok, sebagai kolase elemen-elemen yang disatukan dalam palet material-material yang terbatas. Sistem pengaturan yang paling jelas tercipta dari grid panel-panel aluminium berukuran 1,4 meter ($4^1/_2$ kaki). Di dalamnya bukaan berbentuk bujur sangkar tampak mengapung secara acak. Dari salah satu bukaan yang membingkai teras tampak keluar sebuah patung dari kawat bertingkat-tingkat yang indah. Kolom putih tampak hadir kemudian menghilang, mengisyaratkan grid di dalamnya. Sebuah layar besar berbentuk kotak, seperti *shoji* menonjol pada suatu sudut—dibingkai dengan aluminium yang memiliki lapisan fiberglas tembus cahaya. Sebuah volume yang dipasangi kaca menurun ke bawah dari atas dan di sampingnya terletak sebuah kerucut putih yang tampak misterius dalam bingkai potongan aluminium.

Banyak elemen dalam komposisi Maki mungkin hampir merupakan saringan dari bangunan-bangunan di jalan utama Aoyama yang dimurnikan, fragmen-fragmen yang

setengah kita ingat, bukannya sebuah penemuan baru. Mereka disatukan dalam gerakan pilinan lepas yang memuncak pada konduktor pencahayaan pada atap. Dari jauh, bagian muka gedung tampak seperti berseragam putih. Semakin dekat, kita menemukan keanekaragaman material yang mengejutkan seperti aluminium dan baja, dengan marmer halus dan kasar, fiber glass, dan metal yang berkilauan. Sebagai ganti dari kotak berlapis-lapis dengan kulit luar serupa dari para ortodoks modernisme, Maki menawarkan pergeseran gambaran yang menyatukan hal-hal abstrak, garis dan bidang, serta figur yang dapat kita dikenali: Sebagai sebuah gambaran vitalitas kota post-modern yang padat yang sukar ditemukan tandingannya.

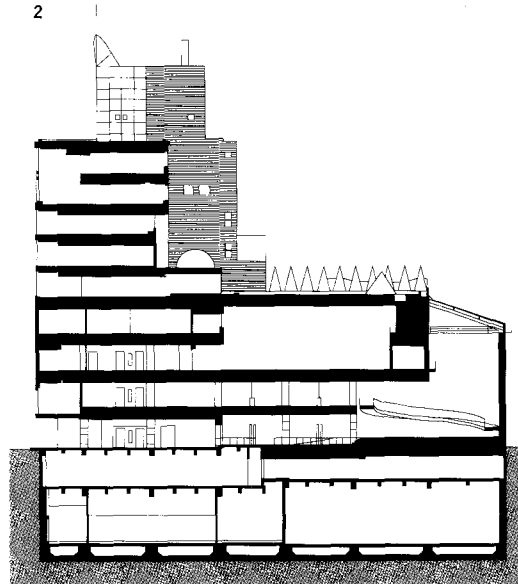
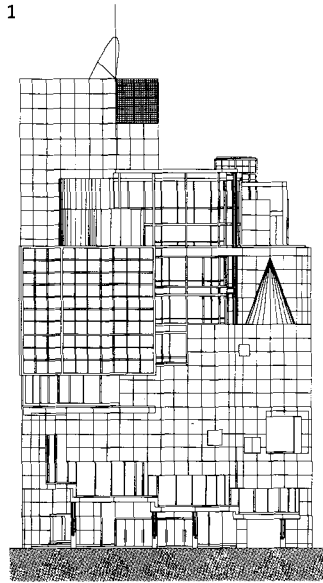
1

2

3

4

5

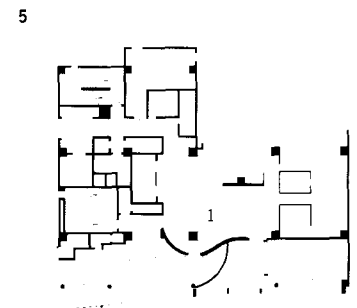
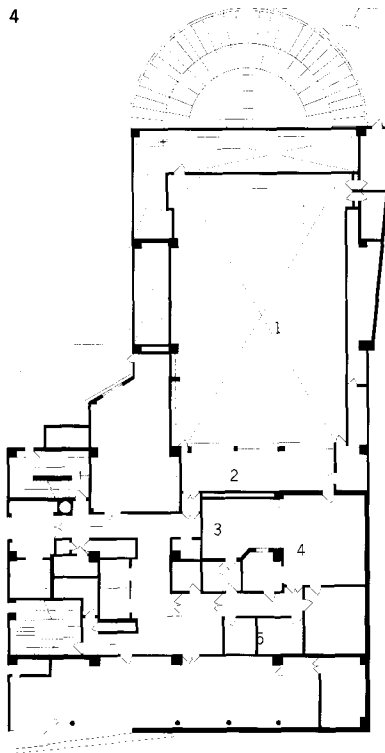
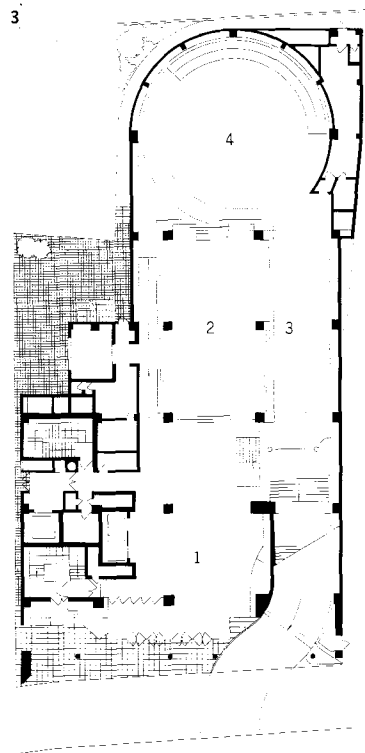
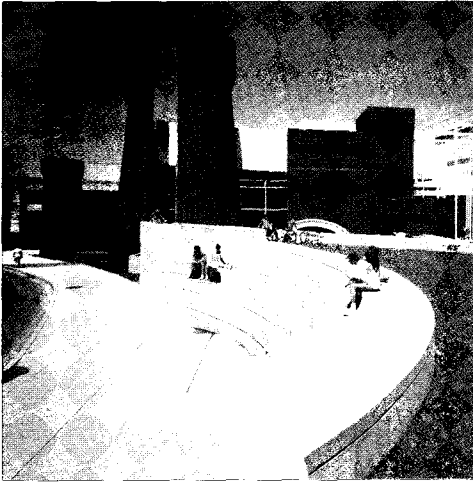
6

1. Tampak Depan

2. Potongan

3. Denah Lantai Dasar
1. Entrance Hall
2. Kafe
3. Galeri
4. Atrium

4. Denah Lantai Empat
1. Void
2. Hall Ruang Kontrol
3. Studio
4. Ruang Kontrol Studio
5. Studio Video

5. Denah Lantai Enam
1. Pusat Desain Kecantikan

6. Denah Lantai Tujuh
1. Salon

Wexner Center for the Visual Arts

Peter Eisenman, 1932–
Ohio State University, Ohio, Amerika Serikat, 1983–1989

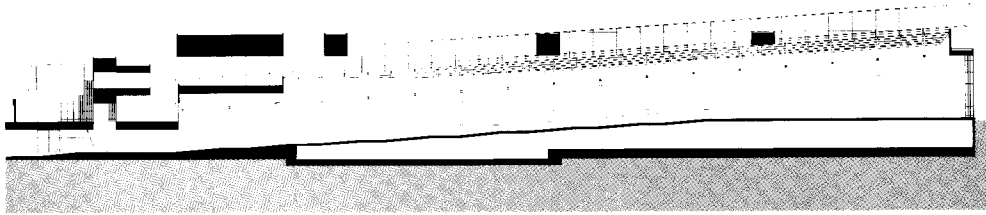
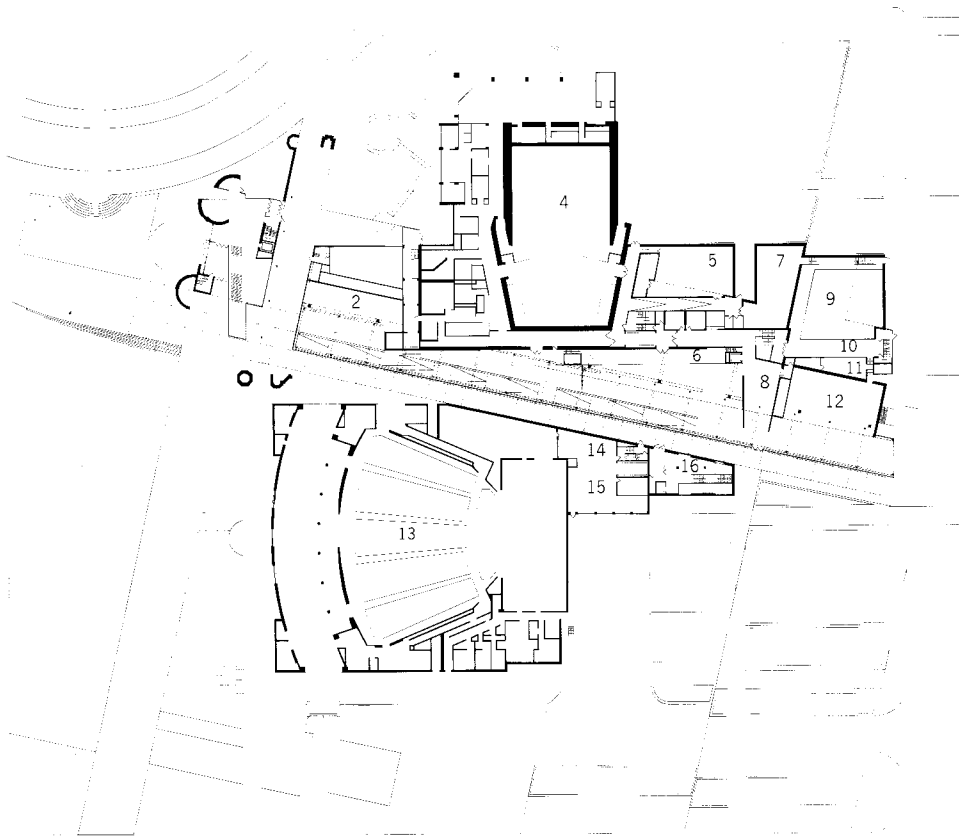
Setelah lelah dengan potensi formalisme *hermetic* yang dilambangkan oleh **Rumah VI** (hlm. 180), Peter Eisenman mulai menggunakan pendekatan baru dalam mendesain berdasarkan 'pemetaan' kompleks lokasi proyek. Namun, metodenya lebih mirip dengan minatnya terdahulu dibanding dengan ide baru mendesain berdasarkan 'konteks' (lihat, sebagai contohnya, karya James Stirling **Staatsgalerie**, hlm. 184). Eisenman tetap merasa terikat dengan gagasan arsitektur sebagai 'bahasa' formal yang bersifat otonom'. Selain itu, sebagai pengganti bidang, garis, dan bentuk yang menyajikan bahan baku untuk rumah-rumahnya terdahulu, ia menggunakan material formal yang diperoleh dari site untuk menyediakan ' teks' untuk melaksanakan operasi sintaksisnya.

Proyek pertama tempat ia menyatakan minat ini sepenuhnya adalah pada sebuah desain teoretis untuk Cannaregio di Venesia pada tahun 1978. Penggerak utamanya tidak ditemukan dari 'fakta' fisik site, tetapi diambil dari 'teks' sebelumnya yaitu proyek Le Corbusier untuk Rumah Sakit Venice yang tidak terealisasi, yang gridnya diambil Eisenman untuk diputar dan diperluas menjadi suatu 'konteks' baru. Latihan dalam '*intertextuality*' ini benar-benar sesuai dengan gagasan modern tentang bahasa yang tidak perlu berhubungan dengan dunia 'nyata', tetapi hanya merupakan cara yang memperdaya diri kita ke dalam pemikiran bahwa dunia seperti itu dapat kita kenal. Pada tahun 1983 Eisenman memperbaiki metodenya dalam proposal untuk sebuah pos pengecekan Charlie di Berlin. Di sana, konfigurasinya dihasilkan dengan melapisi grid Mercator—alat yang paling dikenal untuk pemetaan bumi—di atas grid kota Berlin dan dengan 'menggali' site menggunakan peta bersejarah untuk menemukan sistem pengaturan lain dari abad kesembilan belas dan kedelapan belas.

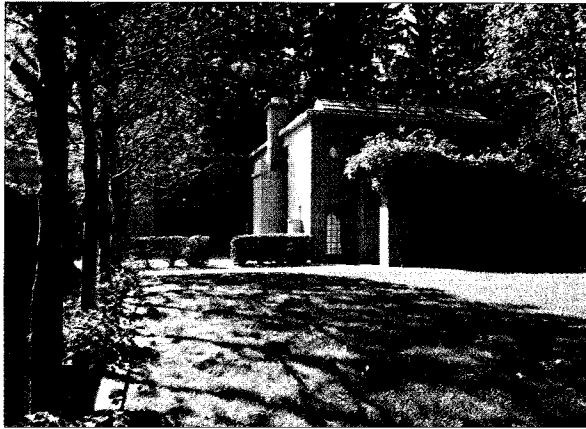
Proyek Cannaregio dan Berlin menjadi dasar bagi Pusat Seni Visual Wexner, kesempatan pertama Eisenman untuk membangun dengan skala besar. Di sini, grid Jefferson yang dikombinasikan dengan kota Ohio pada abad kedelapan belas, menjadi acuan utama, sedangkan pada universitas, poros ruang terbuka utama yang berbentuk oval ditemukan terletak 12 derajat dari grid kota. Eisenman menambahkan hal ini pada campuran yang telah bermacam-macam dengan menjajarkan elemen-elemen komposisi yang lain lebih jauh, seperti landasan terbang. Kemudian, seolah-olah menertawakan perhatian 'kontekstual' yang lebih konvensional, menemukan sebuah fasade bangunan historis fiktif. Bagian-bagian dari 'benteng' yang dibayangkan tersebut kemudian dibagi-bagi dengan jelas, ditarik hingga terpisah, dan dibangun oleh dinding.

Perencanaan bangunan ini dimulai tanpa program atau site yang detail, dan daripada memilih sesuatu yang konvensional, seperti sebuah tempat bebas terbuka, Eisenman lebih memilih untuk membangun di antara beberapa kemungkinan site dan bangunan sekitarnya. Ia menyebut proyek yang akhirnya ia selesaikan sebagai

'non-building ini sebagai sebuah pekerjaan tanah arkeologi yang elemen-elemen pentingnya adalah perancah dan lansekap' —belakangan oleh Laurie Olin dari Hanna Olin, memainkan peran penting dalam mempersatukan bagian-bagian yang terpisah.

Wexner Center mengekspresikan dan menyatakan kesempurnaan dari lapisan site yang bermacam-macam yang secara visual amat menarik, tetapi implikasi metode Eisenman menimbulkan masalah. Bangunan ini dimaksudkan sebagai kritik akan kekuatan sosial dan ekonomi yang sedang membinasakan konsep tradisional tentang arsitektur dan tempat. Permainan Manneris ini menjadi parodi dalam batasan akademis, ketidakpastian dari sebuah kampus yang tampak semakin nyata di 'dunia nyata'.

1. Potongan

2. Denah Lantai Dasar

1. Lobby Bagian Atas
2. Terbuka ke Galeri Ohio di Bagian Bawah
3. Galeri untuk Koleksi Permanen
4. Hall Weigel
5. Hall Instrumental
6. Galeri Utama
7. Hall Choral
8. Loby Ruang Pertunjukan
9. Terbuka ke Ruang Pertunjukan di Bagian Bawah
10. Balkon
11. Ruang Kontrol
12. Galeri Eksperimen
13. Auditorium Mershon
14. Ruang Kerja
15. Loading Dock
16. Pintu Masuk ke Perpustakaan di Bagian Bawah

0 10 20 m
30 60 ft

Graves House

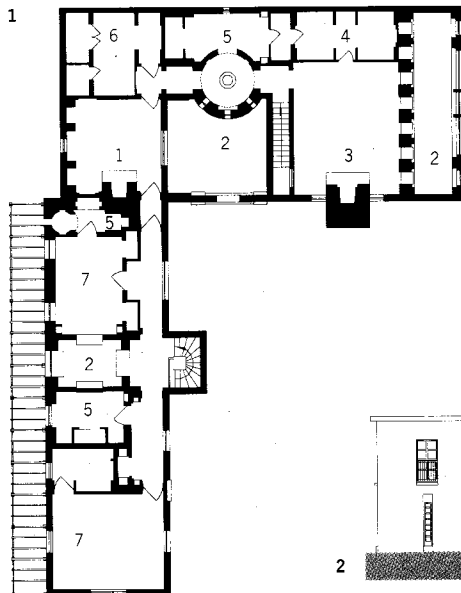
Michael Graves, 1934–
Princeton, New Jersey, Amerika Serikat, 1986–1993

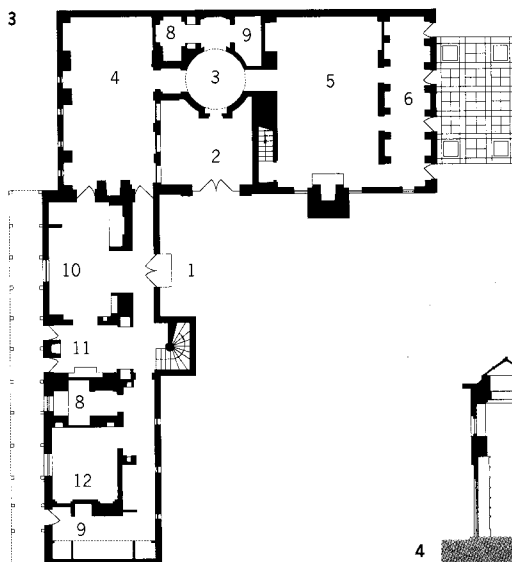
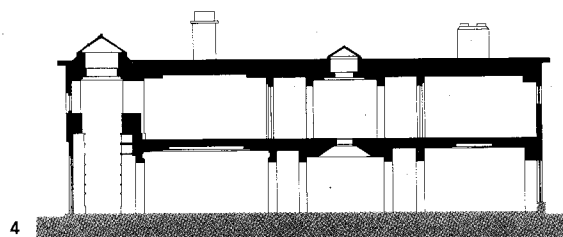
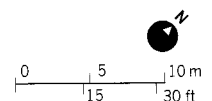
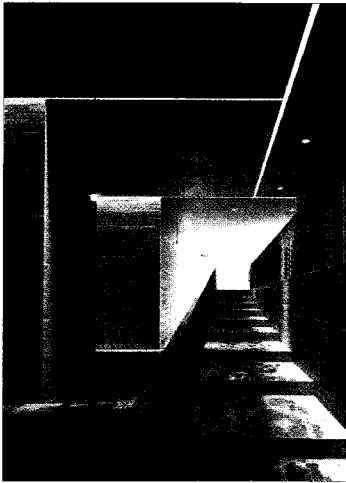
Michael Graves menjadi perhatian internasional pada awal 1970-an sebagai anggota kelompok 'New York Five' yang terkenal, termasuk Richard Meier (**Atheneum,** hlm 182). dan Peter Eisenman (**House VI,** hlm 180). Proyek awalnya—dijuluki 'dapur kubus' oleh teman-temannya—merupakan eksplorasi dari gaya Purisme Le Corbusier tahun 1920-an. Akan tetapi, dengan penyelesaian *Public Services Building* di Portland, Oregon tahun 1983, Graves diterima sebagai pemimpin aliran postmodernisme yang ditandai oleh keasyikan dengan imajinasi dan penggunaan kutipan sejarah yang bebas—biasa disebut klasik. Secara statistika, langkah tersebut muncul sangat hebat, tetapi dalam tinjauan kembali dua fase kariernya tersebut dihubungkan dengan kepercayaan bahwa arsitektur dapat diperlakukan sebagai bentuk bahasa.

Di samping penampilannya yang tampak menyimpang, rumah milik Graves ini bukanlah bangunan baru, melainkan bangunan lama yang dirancang ulang secara menyeluruh. Seorang tukang Italia merancang bangunan yang merupakan tempat penyimpanan furnitur ini pada tahun 1926 untuk melayani kebutuhan staf akademis Universitas Princeton yang mengadakan perpanjangan studi tur ke luar negeri, serta para siswanya yang mengosongkan ruang mereka untuk liburan musim panas. 'Gudang' tersebut, seperti yang dikatakan Graves, mempunyai 44 ruang yang panjangnya tidak lebih dari 3 meter (10 kaki). Namun, kombinasi bagian muka yang bergaya Italia dan perluasan bagian belakang yang lebih konvensional serta terbuat dari bata tampak mempesonakannya. Ia memperoleh bangunan tersebut pada tahun 1970, ketika masih menjadi profesor junior di universitas, dan pindah ke rumah tersebut tujuh tahun kemudian. Namun, perubahan bentuk arsitektur yang sempurna dimulai satu dekade kemudian.

Seperti salah satu arsitek panutannya yang bernama Sir Johns Soane, Graves adalah seorang kolektor fanatik. Rumahnya berkembang menjadi rumah dan tempat untuk memamerkan furnitur (yang kebanyakan bergaya neoklasik), karya-karya seni (termasuk gambar-gambar karya Gunnar Asplund yang banyak mendapat penghargaan), dan juga benda-benda artefak. Bangunan asli rumah ini berbentuk huruf L dan Graves membuat sayap bangunan yang lebih sempit pada rumah sementara kemudian, pada rumah yang telah selesai dibangun, dapat mengakomodasi ruang sekunder itu. Kita memasuki rumah melalui ruangan kecil seperti halaman dalam, yang di luarnya terdapat rotunda dengan bagian atasnya terang karena terinspirasi gaya Soan. Sebagian besar pembagian ruang yang asli telah hilang, tetapi sebagai penggantinya Graves membuat artikulasi 'memori' tentang ruang yang asli. Contohnya pada ruang duduk dan ruang makan, terdapat *niche* (ceruk dalam dinding) yang dibingkai oleh kolom pendek yang menandai pembagian terdahulu. Di samping bagian muka bangunan yang mungkin mengikuti tampak muka rumah-museum Soane yang berlapis dan seperti digarisi di Lincoln Inn Fields di London, perpustakaan yang menjadi akhir ruang penerima adalah murni rancangan Graves. Gaya klasiknya tampak menarik, tetapi tidak menggunakan standar

klasik. Kolom-kolom yang sangat kecil dan berlapis-lapis dalam setiap stratanya, terbuat dari plastik dengan serpihan kayu: Graves menyamakan kelompok-kelompok yang telah disesuaikan tersebut dengan 'sebuah miniatur jalan yang dihiasi bangunan dengan barisan kolom-kolom'.

Rumah ini menggunakan prinsip simetri, menghubungkan ruangan-ruangan yang berbeda, jendela yang terdiri dari beberapa bagian, dan pengaturan mendasar secara Tuscan. Rumah tersebut tak dapat disangkal memiliki semangat serta banyak detail gaya klasik, tetapi rumah tersebut tidak tampak terikat dan tidak terlalu sadar diri dibandingkan dengan kebanyakan rancangan *de novo* yang dibuat Graves untuk kliennya. Bagi Graves, 'kewajaran' dimaksudkan untuk menimbulkan memori tentang menghabiskan musim panas di antara bangunan Italia di pedesaan. Ruangan mengalir dengan mudahnya dari satu bagian ke bagian lain dan penggunaan simetri diperlonggar, menjadi pengendali bagian-bagian komposisi, bukan menampilkan dirinya sendiri pada keseluruhan bagian. Tidak seperti Portland Building yang dianggap remeh oleh para kritikus yang agresif, tetapi tidak juga seperti pembenaran 'billboard yang dibungkus dengan pakaian grafiti budaya', gaya Klasik di sini tidak menjadi hal yang dangkal maupun tidak sadar akan kebebasan modern, tetapi sebagai sebuah penolakan.

1. Denah Lantai Satu
1. Ruang Studi
2. Halaman Dalam Bagian Bawah
3. Ruang Tidur Utama
4. Lemari Pakaian
5. Kamar Mandi
6. Gudang
7. Kamar Tidur

2. Tampak Timur

3. Denah Lantai Dasar
1. Halaman Depan
2. Pintu Masuk Courtyard
3. Foyer
4. Ruang Makan
5. Ruang Duduk
6. Perpustakaan
7. Teras
8. Kamar Mandi
9. Gudang
10. Dapur
11. Ruang Sarapan
12. Ruang Servis

4. Potongan

Thermal Baths

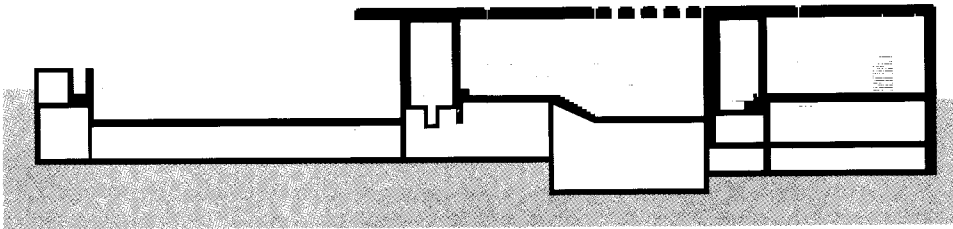
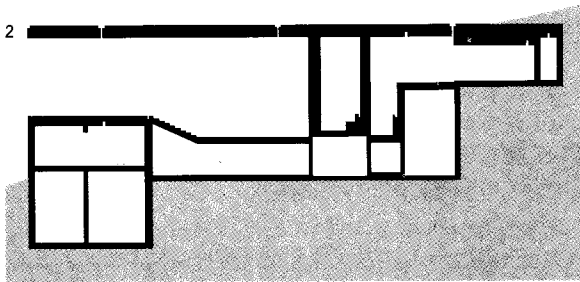
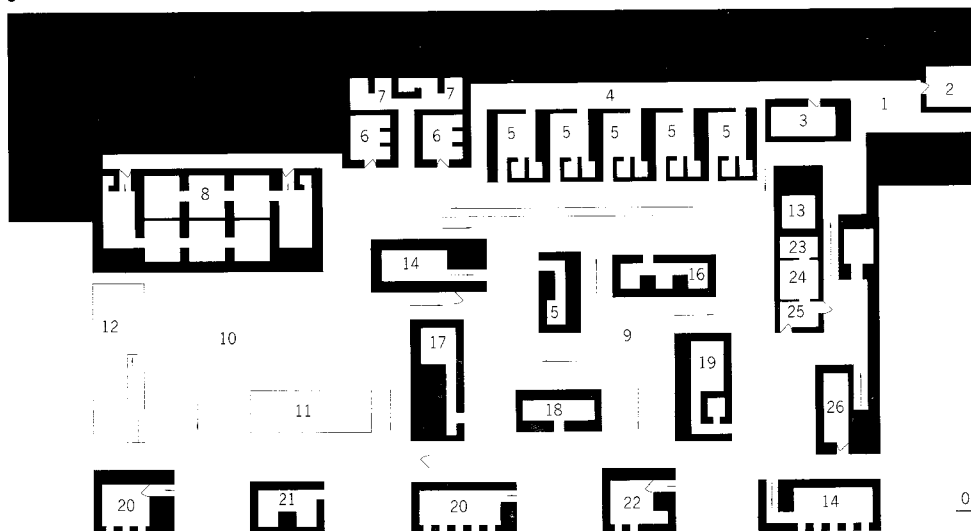
Peter Zumthor, 1943–
Vals, Swiss, 1986–1996

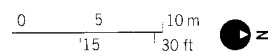
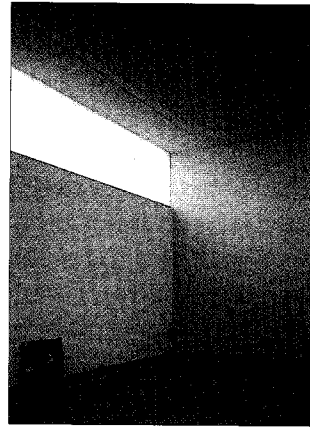
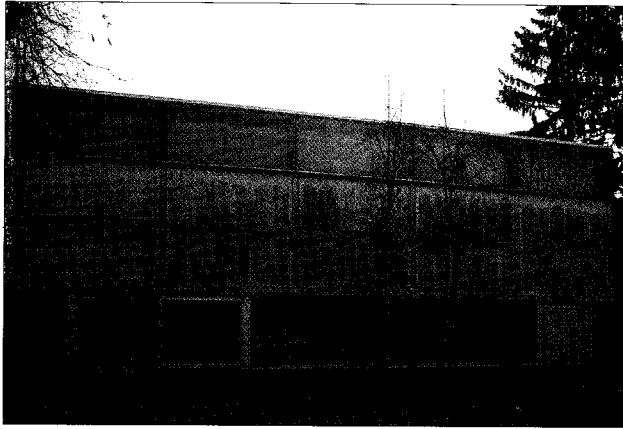
Sebelum bersekolah arsitektur, Peter Zumthor magang sebagai *joiner* (tukang penyambung bagian-bagian). Ia mempunyai rasa hormat yang besar untuk 'seni menyambung, kemampuan para tukang dan insinyur'. Ia percaya bahwa arsitektur harus diperbarui dan diperluas dengan lebih memerhatikan kualitas-kualitas dasarnya—yaitu material, struktur, dan konstruksi—dibandingkan dengan membuat bentuk yang lebih fleksibel. Ia senang mengolah material—'lantai kayu menjadi seperti selaput ringan, massa batu yang berat, bahan yang lembut, granit yang dipoles, bahan kulit yang lembut, baja mentah, kayu mahoni yang dipoles, kaca kristal, dan aspal lembut yang dihangatkan matahari'—dan bertujuan mencapai 'keutuhan tubuh' yang ditemukan pada arsitektur para *master builders*. Di samping beberapa kesamaan yang tampak jelas dalam rancangan mereka, sikap ini sangat berbeda dari Herzog dan De Meuron (**Goetz Gallery**, hlm. 208), yang berargumen bahwa pendekatan intelektual ke material adalah satu-satunya yang sekarang terbuka bagi para arsitek.

Semua ketertarikan Zumthor tersebut tampak jelas pada rancangan Thermal Baths atau tempat pemandian air panas di Vals. Bangunan ini terletak di lembah yang dalam di mana sapi masih memakai bel di leher dan para wisatawan menjadi sumber pendapatan yang utama. Tempat pemandian ini milik sebuah hotel besar yang dibangun pada tahun 1960-an untuk memanfaatkan mata air panas alami yang dialihkan ke site untuk mandi pengobatan seperti pada abad kesembilan belas. Dari luar, Zumthor tidak menggunakan skala yang tampak kecil. Bangunan menyerupai bangunan monolitik besar, suatu versi tegak lurus dari karang menyerupai gua yang tampak besar dalam buku 'arsitektur alami'. Bangunan ini hampir tidak terlihat dari hotel, yang memiliki pintu masuk melalui terowongan melengkung. Ini memang tidak memperlihatkan metode fungsional, tetapi Zumthor bertujuan mengeluarkan kita dari dunia keseharian untuk mempersiapkan diri mengikuti ritual mandi.

Ruang-ruang tempat berganti pakaian seperti mempersiapkan pengalaman yang akan kita lalui. Ruangan-ruangan ini ditutupi oleh tabir dari bahan kulit berwarna hitam dan diberi panel kayu mahoni dengan lapisan warna merah. Jika kita pergi ke luar, kita akan mengetahui bahwa kita berada di sebuah teras menghadap ke kolam utama yang dapat kita capai melalui tangga ramp yang sempit—sebuah jalan menurun yang disengaja dan santai yang berada di bawah jarak sempit pada atap yang memperlihatkan garis-garis cahaya matahari siang hari. Dalam denah, kolam tampak membentuk kesederhanaan sendiri, air dari kolam persegi masuk melalui tangga dengan lebar bervariasi yang dibingkai oleh batu segi-empat di sekelilingnya. Kemudian terdapat lubang di bagian tengah, tempat kolam-kolam air panas, dingin, atau beraroma. Efek kumulatif dari kehadiran air yang dapat meresap, uap air, dan pencahayaan yang bervariasi dengan indahnya baik pencahayaan alami maupun yang buatan menjadi sangat kompleks.

Bagian interior bangunan disatukan oleh satu jenis material pelapis dinding—yaitu gneiss atau batu kasar seperti granit, berasal dari lokasi setempat, diletakkan rapat dan terbagi-bagi. Namun, secara struktur ini merupakan pencampuran beton cetak di tempat dan dinding batu pemikul beban yang kompleks. Batu padat yang membingkai kolam indoor, dan rumah pijat serta fasilitas lain di sekitar garis keliling, menopang bagian atapnya sendiri. Bagian-bagian atap tidak saling menyentuh, tetapi dipisahkan oleh celah sempit dari bahan kaca. Lantai juga terbagi-bagi dengan cara yang sama yaitu dengan celah yang menandai ambang pintu atau saluran untuk mengalirkan kelebihan air. Ruangan yang panas dan dingin berlapis terracotta biru dan merah muda secara berurutan, dan semua elemen sekunder—seperti pintu, railing tangga, penanda, bahkan cangkir dan rantai—terbuat dari perunggu. Tanpa kesungguhan dan keteguhan Zumthor dalam menangani material, bagian interior bisa dengan mudah menjadi pameran kekayaan yang hampa. Malahan, gua yang dibangunnya berpengaruh besar dan menjadi setting penting untuk pemandian umum yang dirancang melibatkan semua indra kita.

1. Potongan Memanjang

2. Potongan Melintang

3. Denah Lantai Dasar

1. Pintu Masuk
2. Gudang Kebersihan
3. Ruang Make-up
4. Hall
5. Ruang Ganti
6. Ruang Bilas
7. Toilet
8. Pemandian Turki
9. Kolam Indoor
10. Kolam Outdoor
11. Pulau Batu
12. Teras Batu
13. Kolam Harmoni
14. Kolam Panas
15. Kolam Dingin
16. Batu Pemandian
17. Batu Ruang Makan
18. Batu Suara
19. Pemandian Bunga
20. Tempat Istirahat
21. Batu Ruang Bilas Outdoor
22. Ruang Pijat
23. Toilet Orang Cacat
24. Ruang Pakaian
25. Akses Orang Cacat
26. Ruang Karyawan

Goetz Gallery

Jacques Herzog, 1950– dan Pierre de Meuron, 1950–
Munich, Jerman, 1989–1992

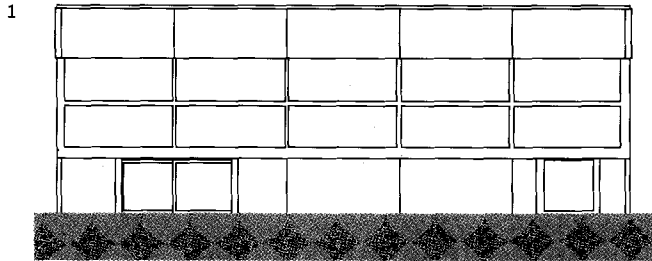
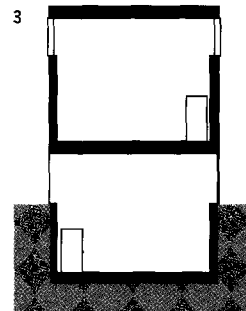
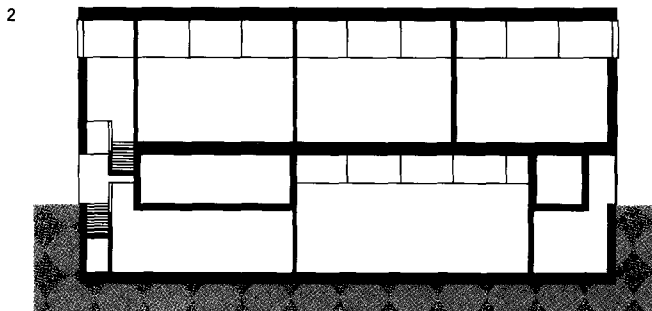
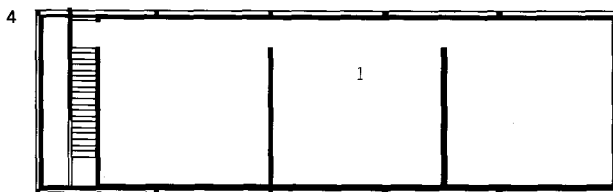
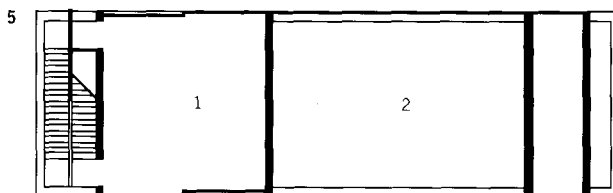
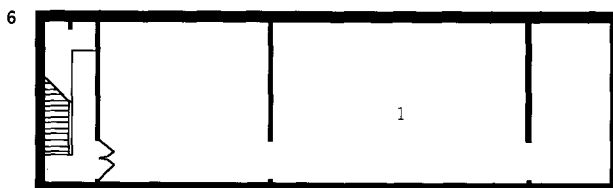
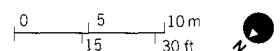
Setelah lepas dari pengaruh langsung dua perang dunia, Switzerland menikmati suatu kesinambungan yang unik dalam pengembangan arsitektur modernnya, atau dikenal dengan *Neues Bauen*. Kualitas bangunan dan tingkat keterampilan seni bertukang tetap tinggi dalam standar Eropa, dan para arsiteknya mempertahankan suatu tingkatan kendali yang telah banyak menghilang di tempat lain. Untuk para arsitek seangkatan Herzog dan De Neuron tradisi teknis ini dipersubur oleh ide dari para seniman konseptual seperti Joseph Beuys dan seniman Minimalis Amerika, serta rancangan Aldo Rossi (**Gallaratese Housing Block**, hlm.164), yang menjadi contoh yang berpengaruh, yaitu sebagai Profesor di ETH (Eidgenossische Technische Hochschule) di Zurich.

Awal reputasi internasional Herzog dan De Meuron ditandai oleh sebuah bangunan ikonik untuk Ricola yang selesai dibangun tahun 1987. Bangunan yang awalnya merupakan gudang biasa dibuat menjadi luar biasa dengan penanganan bahan-bahan perumahan yang dibuat secara industri yang sudah dikenal seperti fibrecement, menjadi sesuatu yang indah. Ukuran bangunan yang mengecil dari atas sampai bawah dan memiliki mahkota *'cornice'* kantilever. Panel-panelnya mengingatkan kita akan kayu yang kuat di daerah penggergajian serta tingkatan-tingkatan batu karang di sekitarnya. Bangunan terletak di daerah penggalian yang tidak dipakai lagi. Pengulangan dengan sedikit variasi menjadi sangat memikat, yang digunakan dengan cara yang hampir sama dengan musik minimalis Philip Glass atau patung Sol Lewitt.

Mendorong material 'sampai pada batas ekstrem' untuk menunjukkan material tersebut terbuka dari fungsi lain selain "menjadi diri sendiri"' penting dalam pendekatan arsitektur Herzog dan De Meuron. Pada Galeri Goetz—yang dirancang sebagai tempat koleksi barang seni modern pribadi sebelum tahun 1960-an—bangunan ini diperkecil hingga memberikan kekontrasan antara kumpulan material dan konstruksi. Dari segi struktur, bangunan ini terdiri dari kotak kayu berhadapan dengan lapisan kayu pohon *birch* dan terletak di atas alas beton bertulang. Alas tersebut separuhnya dikubur agar hanya bagian atas yang dilapisi kaca yang terlihat. Ketinggiannya sesuai dengan garis kaca yang tidak mengkilap dengan bagian horizontal berhias aluminium tanpa perlakuan apa pun, dan membungkus bagian atas bangunan, sehingga cahaya siang hari dengan bebas masuk ke dalam ruang pameran utama.

Wujud bangunan tampak sangat sukar dimengerti, terlebih lagi karena pintu masuk dan kantor yang terlihat melalui lembaran kaca lebar transparan tampak membentuk lantai dasar yang konvensional. Pada kenyataannya pintu masuk dan kantor menduduki dua tabung beton lebih besar yang membentang ke seberang volume turun ke bawah. Kebanyakan lantai dasar yang dipasangi kaca berfungsi sebagai jendela yang menerangi, mirip dengan galeri di atasnya. Dari dalam, pengaturan ruang tampak simpel dan saling berhubungan. Kedalaman volume dan pengaturan split level membuat tangga dengan susuran tunggal dapat kita gunakan untuk naik dan turun ke lantai-lantai galeri. Galeri-galeri tersebut merupakan hubungan

yang sederhana dari tiga ruangan berbentuk kubus pada lantai di bagian atas; berbentuk bujur sangkar, setengah bujur sangkar, dan satu setengah bujur sangkar di bagian basemen, dengan ketinggian bervariasi tergantung dari 'tabung' di bagian atasnya. Penyelesaian akhir serta detail tampak dikurangi dengan cara yang sama contohnya, tangga bergaris kayu mengacu pada lantai bergaris kayu yang berplester putih.

Walaupun responsif terhadap perubahan cahaya, interior 'kotak putih' menciptakan suatu lingkungan yang hampir konstan untuk melihat karya-karya seni. Sebaliknya, bagian luar bangunan secara mengejutkan sukar untuk kita mengerti dan mudah menghilang. Jendela kaca panjang yang berubah menurut keadaan sekitar membuat dekorasi yang penuh dengan pantulan pohon-pohon sekitar bangunan atau muncul kemudian menghilang lagi.

1. Tampak ke Parkland

2. Potongan Melalui Galeri
3. Potongan Melintang Melalui Galeri

4. Denah Lantai Satu
1. Galeri Bagian Atas

5. Denah Lantai Dasar
1. Pintu Masuk dan Toko Buku
2. Void di Atas Galeri Besemen

6. Denah Lantai Basemen
1. Galeri Besemen

Kunsthal

Rem Koolhaas, 1944–
Rotterdam, Belanda, 1987–1992

Rem Koolhaas membentuk biro arsitektur OMA (Office for Metropolitan Architecture) pada tahun 1975 dan terkenal dengan proyek teoretis 'Delirious New York' (1972-1976 yang dibukukan pada tahun 1978). Gagasannya berkembang sebagai suatu kritik tentang kota modern dan mengambil daya tarik sinema sebagai ekspresi yang penting dalam modernitas. Oleh karena itu, ia menggunakan metafora dari bingkai, layar, 'klip', dan penyatuan proyeksi-proyeksi elektronik dalam beberapa proyek. Dalam komposisi, Koolhaas berutang pada pengembangan denah bebas Le Corbusier, dengan grid, ramp, dan bentuk lengkung serta volume yang tampak mengambang bebas.

Dalam program ruang Kunsthal di Rotterdam ini mengambil tiga ruang pameran utama, dapat dipergunakan bersama-sama atau secara terpisah, sebuah auditorium dan restoran yang berdiri bebas. Site yang terletak di tepian taman museum kota tersebut memperlihatkan dua kondisi yang sangat berbeda: hijau dan penuh ketenangan pada satu sisi; serta sebuah lantai penuh ke atas dengan tampak depan yang menghadap langsung ke Maasboulevard, yaitu jalan raya empat jalur yang terletak di atas tanggul. Sebuah jalan pengumpul yang sejajar dengan jalan raya memotong site tersebut.

Tanggapan Koolhaas terhadap site tersebut berupa bangunan persegi empat yang dibagi dalam empat kuadran yang tidak sama besar oleh dua rute yang bersilangan. Rute tersebut adalah jalan pengumpul pada timur-barat dan ramp pejalan di bagian utara-selatan, yang memperluas rute utama melalui taman sampai ke jalan raya tersebut. Ramp pejalan kaki yang luas dibagi oleh dinding kaca yang membagi rute eksternal, yang dapat diakses dengan bebas dari ramp internal. Sebuah ramp pejalan kaki kedua berada parallel dari alur tadi, tetapi menuju ke arah kebalikan, sedangkan pintu masuk ditempatkan pada titik perpotongan dengan jalan miring. Ramp bagian dalam dibuat bertingkat-tingkat untuk membentuk auditorium dan memberi akses ke galeri yang rendah pada level taman—suatu pemandangan tiruan yang dibuat secara jenaka dan harafiah dari pohon yang terbuat dari kolom-kolom. Restauran terletak di bawah auditorium, sedangkan lantai yang memiliki ramp naik ke tempat parkir menjembatani rute pejalan kaki bagian luar ke dalam galeri bagian atas dengan bukaan pada atap. Hal ini menawarkan pandangan sekilas dari taman-atap dengan ramp yang memotong secara diagonal ke seberang alur pejalan kaki—dan sayangnya selalu terlihat terkunci.

Karakter mirip paviliun dan struktur baja yang diekspos yang dihadirkan Kunsthal untuk jalan raya merupakan sindiran langsung dari Galeri Seni Nasional rancangan Mies van der Rohe di Berlin. Keseluruhan proyek dapat dilihat sebagai komentar baik untuk bangunan rancangan Mies tersebut serta secara umum juga mengomentari konsistensi estetika *International Style*. Pada Galeri Seni Nasional, Mies menawarkan sebuah paviliun mirip kuil yang para pengunjungnya masuk ke dalam ruangan bawah tanah untuk seni, kemudian ke luar ke sebuah taman

patung yang lebih rendah yang keseluruhannya dilindungi dari kerusakan kota modern. Pada Kunsthal, Koolhaas menciptakan bermacam-macam rute, membingungkan dalam kompleksitasnya yang tampak dan sekilas menyenangkan. Semuanya seperti bertujuan tidak untuk dilalui orang. Dan sebagai pengganti tempat suci Mies yang dibuat rendah tersebut, rute utama yang melalui Kunsthal memuncak pada suatu platform baja dengan pemandangan lalu lintas yang sedang berjalan.

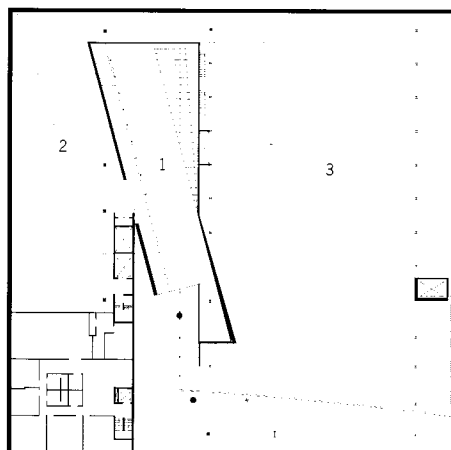
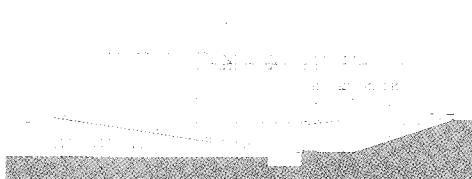
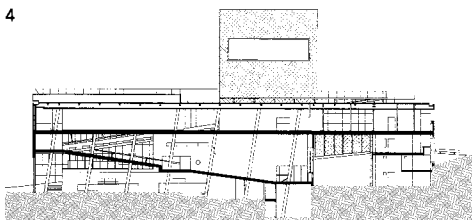
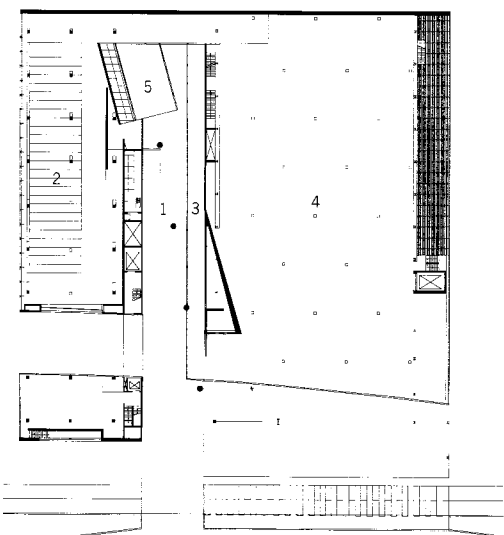
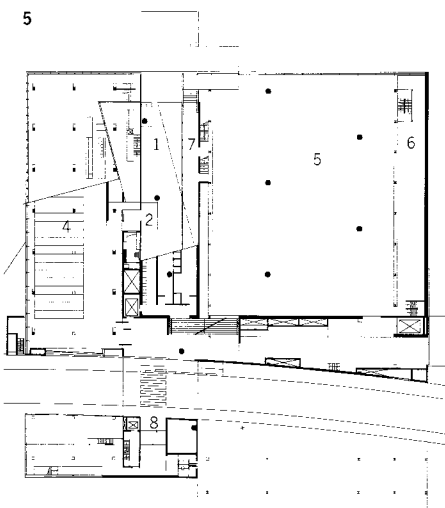
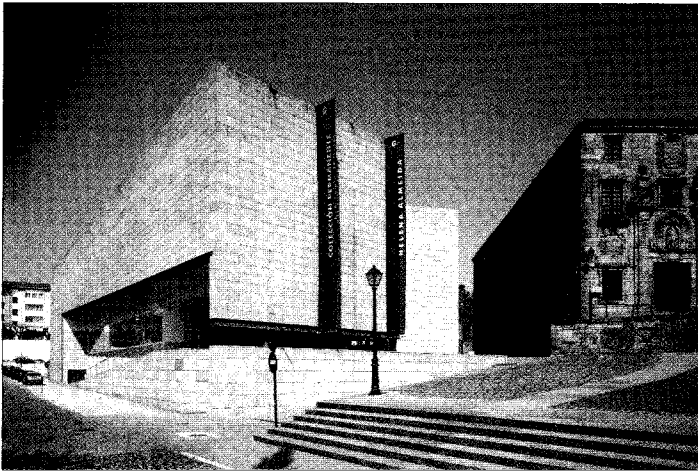
Secara material, Kunsthal sama dengan *iconoclastic*. Sebagai pengganti permukaan yang dirancang untuk menyatakan karakter volumetrik dari ruangan di dalamnya, Koolhaas menawarkan suatu rangkaian penyelesaian yang berlawanan. Papan kaca 'Reglit', beton dengan noda yang sangat buruk, lembaran *polycarbonate* yang diberi profil, dan pelapis dinding dari batuan bebas yang tampak murah. Semua berteriak mencari perhatian yang dianggap sebagai serangan terhadap harapan kita akan 'desain yang indah'. Menurut Koolhaas, yang penting adalah kinerja bangunan pada saat digunakan, bukan pada saat kita memerhatikan nilai-nilai estetika yang menjadi model bangunan tersebut.

1

2

4

3

5

1. **Denah Lantai Atas**
   1. Taman Atap
   2. Hall 3
   3. Void
   4. Kantor
2. **Tampak Barat**
3. **Denah Level Barikade, Akses Utama**
   1. Ramp Luar
   2. Entrance Hall/ Auditorium
   3. Ramp Dalam
   4. Hall 2
   5. Taman Atap
4. **Potongan Melalui Auditorium**
5. **Denah Level Interior Penyeberangan Jalan**
   1. Ramp Luar
   2. Pintu Masuk Utama
   3. Kantor Tiket
   4. Entrance Hall/ Auditorium
   5. Hall 1
   6. Galeri Bawah
   7. Ramp Dalam
   8. Pintu Masuk Pegawai

Galician Centre of Contemporary Art

Alvaro Siza, 1933–
Santiago de Compostela, Spanyol, 1988–1993

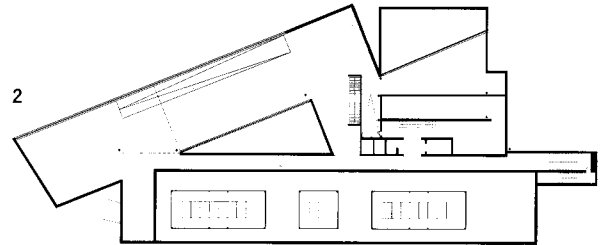
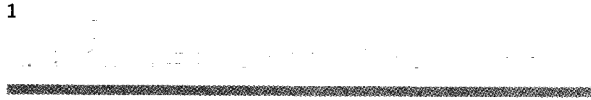
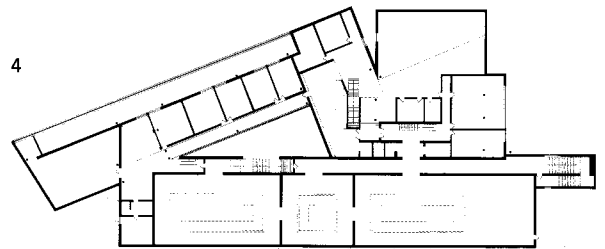
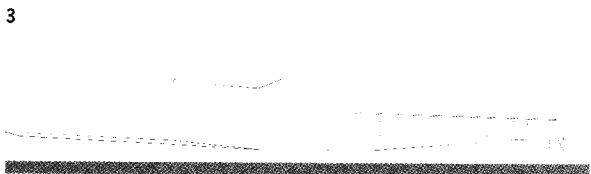
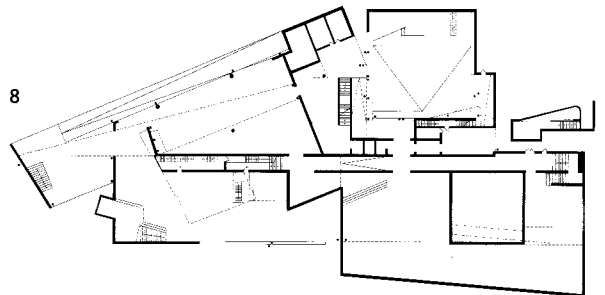
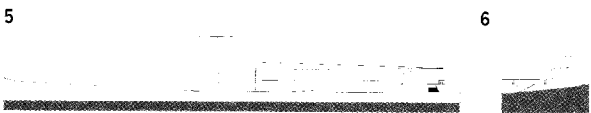
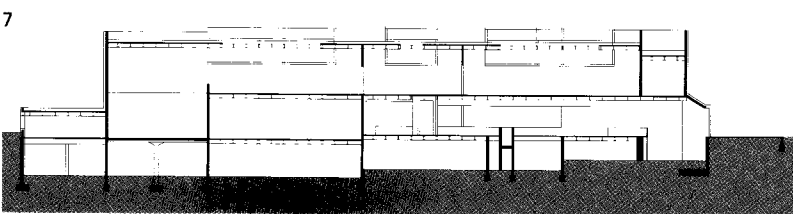
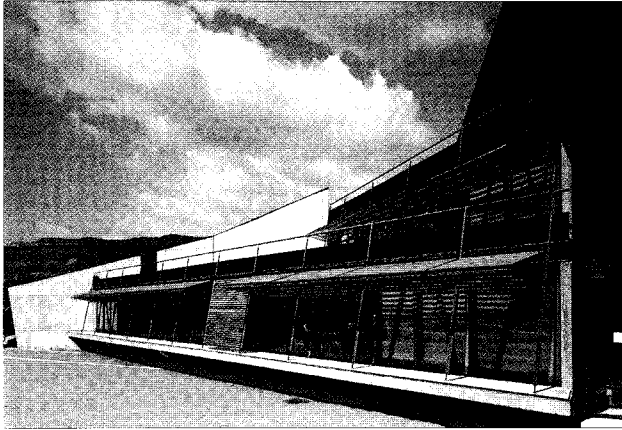
Di antara karya awal arsitek berkebangsaan Portugis Alvaro Siza yang paling inovatif adalah sebuah kolam renang yang terletak di pantai Leca de Palmeira (1961–1966), dekat dengan kota asalnya yaitu Oporto. Desain Siza dengan sendirinya mengombinasikan topografi yang ia temukan dengan dinding yang membentuk sudut, bidang dasar, dan atap. Denah bangunan ini mengingatkan kita pada desain Taliesin West oleh Wright, tetapi komposisi Kubismenya jelas mengacu pada pengaruh-pengaruh dari Eropa, yaitu Aalto dan Le Corbusier. Siza juga melihat karya Adolf Loos dan seorang arsitek Spanyol bernama Jose Antonio Coderch, tetapi karyanya yang telah matang tidak pernah sedikit pun tampak eklektik.

Dalam Pusat Seni Kontemporer Galician ini, ketertarikan awal Siza pada topografi muncul cukup awal, yaitu sebagai alat menginterpretasikan sebuah site bersejarah dan menanggapi skala yang berbeda dari pusat ziarah Santiago de Compostela yang terkenal. Site ini bersebelahan dengan sebuah tugu nasional, yaitu Biara Santo Domingo de Bonaval, dan Siza diminta untuk meletakkan gedung yang baru sejauh mungkin ke belakang dan 'menyembunyikannnya'. Ia menolak menerima batasan yang bersifat negatif ini, bahkan ia menunjukkan bahwa biara tidak pernah sepenuhnya terlihat karena adanya sebuah dinding granit tinggi yang terdapat di site tersebut. Dalam konteks ini ia tidak memperlemah kondisi tersebut, tetapi malah memperkuatnya.

Bangunan baru dan lama berbicara dalam urutan yang tergambar jelas dari ruang terbuka. Sementara itu, sebagai jawaban terhadap kehadiran kota, ia mengartikulasikan museum ke dalam tiga elemen. *Pertama* adalah atrium dan perkantoran menghadap ke jalan, *kedua* auditorium dan perpustakaan membentuk sudut yang dibuat menjauh, dan ketiga ruang pameran yang ia letakkan sepanjang kebun antara museum dan biara. Sebuah void segi tiga antara volume-volume ini menjadi sumber utama pencahayaan bagi interior bangunan. Sementara itu, void kedua yang lebih kecil yang terbentuk secara eksternal, di antara auditorium dan atrium seperti menjadi sisa dalam denah, tetapi secara volume menjadi penguat komposisi.

Dinding bagian dalam diberi penyelesaian berwarna putih dan cahaya masuk dari banyak penjuru melalui bermacam-macam celah, jendela dan bukaan atap. Kompleksitas sirkulasi yang mengarahkan Siza berputar sampai bagian interior menjadi kontras secara mengejutkan dengan galeri yang membujur di bagian atas. Ia tidak mempunyai waktu untuk 'fleksibilitas' ruang seperti dalam **Pompidou Center** (hlm. 170). Langit-langit yang menurun serta jendela yang dipasangi kaca memastikan bahwa objek pada dinding selalu mendapat pencahayaan lebih banyak daripada para pengunjungnya.

Untuk membungkus bangunan, Siza awalnya berpikir untuk menggunakan marmer putih, tetapi kemudian ia terbujuk untuk menggunakan granit lokal. Detail ini menjadi sebuah permainan untuk menyembunyikan dan mengungkapkan konstruksi. Sebagai contohnya, di atas pintu masuk utama terdapat sebuah balok baja panjang

yang tampak menopang batu di bagian atas. Namun, seperti yang terungkap pada detailnya, batu tersebut sebenarnya penutup saja. Balok baja memang berfungsi pula sebagai penopang, tetapi hanya melalui *blockwork* tersembunyi. Berdampingan dengan hal ini, terdapat sebuah bidang dinding bersandar pada balok yang terbuat dari dua baja yang ditopang oleh kolom pendek dan gemuk. Dinding tampak penuh tipuan, terbuat dari batu. Namun sesungguhnya, terdapat penguatan tembok berbentuk L dan potongan berbentuk U dengan ketebalan lima sentimeter (2 inci). Dan dengan dinding yang menggantung di atas tanah secara tidak terduga, Siza dengan pintarnya memperkuat dialog antara bagian yang lama dengan yang baru, yaitu sebuah bidang baru yang boleh dikatakan terangkat untuk membiarkan suatu pandangan masuk ke dinding tua yang padat.

1. Tampak Timur
2. Denah Lantai Dua

3. Tampak Barat
4. Denah Lantai Satu

5. Tampak Utara
6. Sebagian Tampak Selatan
7. Potongan
8. Denah Lantai Dasar

Civic Center

Enric Miralles, 1955-2000, dan Carme Pinos, 1954–
Hostalets, dekat Barcelona, Spanyol, 1988–1994

Walaupun sering dihubungan dengan Dekonstruksi, rancangan yang begitu antusias dari arsitek asal Spanyol yang bernama Enric Miralles dan Carme Pinos lebih baik kita pahami dalam konteks budaya Catalan khususnya karya-karya Antoni Gaudi. Proyek awal yang terdapat di Hostalets ini, yang meskipun kurang terkenal dibandingkan Igualada Cemetery (1985–1992) dan Archery Range untuk Olimpiade Barselona 1992, menjadi karakteristik dari gaya dinamis mereka dalam suatu bangunan yang kompak.

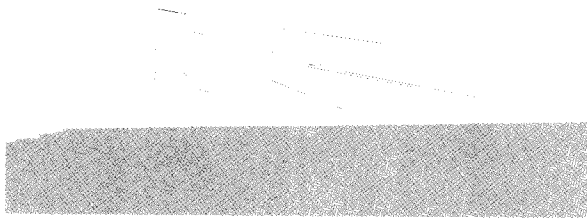
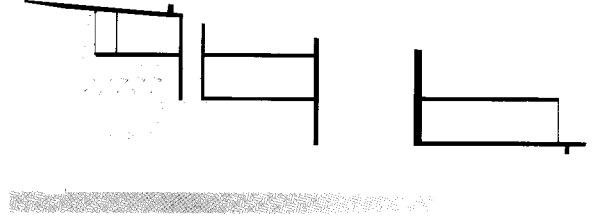
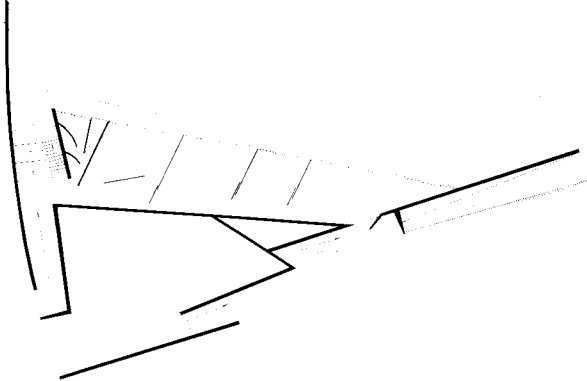
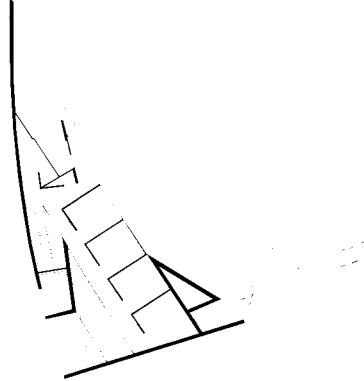
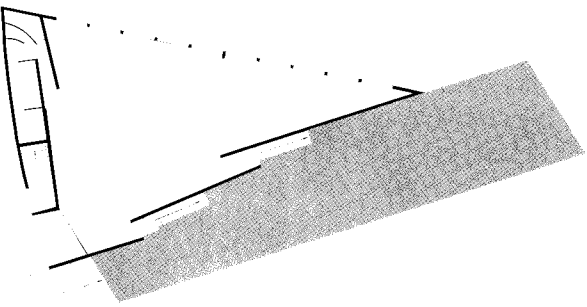
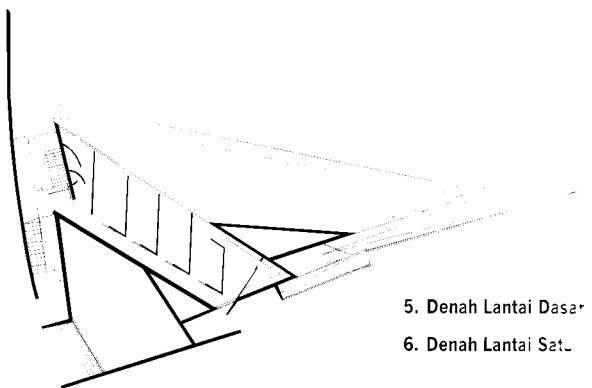
Civic Center ini bertempat pada sebuah jalan tua di mana jalan raya abad pertengahan Hostalets menyatu dengan bagian kota abad kesembilan belas yang lebih teratur. Dasar desain ini adalah satu rangkaian 'balok' yang diperkecil menjadi tempat yang menyebar dari suatu titik tumpuan, yang ditandai oleh sebuah tangga dan jalan keluar menuju kebun yang sengaja diangkat. Balok-balok ruangan ini juga bersifat struktural, dibingkai oleh balok penopang kotak tempat bingkai jendela menjadi jaringan antara lantai dan slab atap. Slab tersebut membentuk atap bertingkat-tingkat menghadap permukaan keras, di mana terdapat permainan kemiringan dan taman.

Saat pengunjung mendekati bangunan dari jalan utama, mereka disambut oleh dinding yang patah-patah. Kebun yang diangkat dapat diakses secara langsung melalui tangga dan gerbang pada sudut site. Sementara itu, dua pintu masuk yang bersebelahan, yang kedua-duanya tinggi dan relatif sempit, memberikan akses masuk bagi ruangan-ruangan club di atas, dan secara langsung menuju hall utama yang berbentuk segi tiga. Karena bentuk hall mengecil pada denahnya dan menurun pada potongannya, hall ini menjadi tidak terlalu nyaman untuk iklim utara. Namun, di sini ruangan ternyata mendapatkan penerangan yang lebih dari cukup karena deretan panjang jendela, dan dengan meminjam cahaya dari club yang berada di atas. Pembagian kaca pada jendela membentuk sudut, dan jendela mengisi celah antara balok yang paling rendah dan dinding penopang yang membingkai tepian hall bagian selatan. Memandang ke atas ke dalam ruang rasanya seperti membiarkan volume untuk meluas secara vertikal, melengkapi efek menekan dari ruang yang menutup dalam potongan.

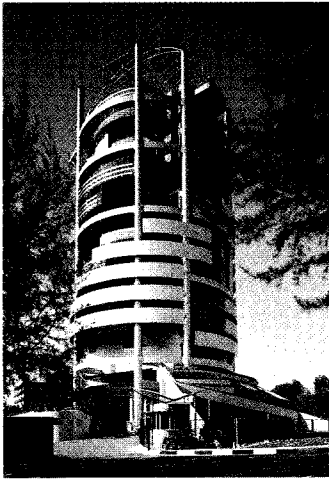
Kedinamisan gerakan utama denah dan potongan bangunan tercermin dalam detailnya. Sebagai contoh, cahaya masuk melalui jendela dorong seperti pintu segi tiga kecil yang diatur dalam sinar yang menerangi balok. Karena menghadap ke selatan, jendela tersebut dengan jelas memerlukan perlindungan dari matahari ketika dalam keadaan tertutup. Miralles dan Pinos melengkapinya dengan penutup jendela yang dapat melipat vertikal dan dipotong pada sudut yang berselang-seling, sehingga pada saat dibuka sebagian mereka memperlihatkan penambahan diagonal dalam komposisi.

Hal yang membuat proyek-proyek lain Hostalets, Miralles, dan Pinos sangat menarik, di samping karena mereka relatif masih muda, adalah karena kendali luar biasa dari semua aspek dalam arsitektur. Pada akhir tahun 1980-an dan awal 1990-an, kita dapat melihat gambar rancangan mahasiswa memiliki ke'dinamis'an yang mirip di seluruh dunia. Belum lagi dengan biro-biro

avant-garde dengan gayanya sendiri yang muncul dalam Museum Seni Modern New York dalam pameran 'Arsitektur Dekonstruksi' tahun 1990. Namun, kedinamisan dalam grafis dan keruangan ini kurang dapat memasukkan pertimbangan struktur dan konstruksi dalam mewujudkannya. Ternyata Miralles dan Pinos, dapat memasukkan pertimbangan struktur dan material secara nyata melalui terminologi material. Berkaitan dengan kompleksitas penemuan ruang, gambar-gambar mereka sering kali sukar dibaca, tetapi mereka juga amat ekonomis dalam mempertunjukkan hanya ruangan, bentuk dan detail yang semuanya berhasil dengan baik.

1. Tampak

2. Potongan

3. Denah Lantai Dua

4. Denah Lantai Tiga

5. Denah Lantai Dasar

6. Denah Lantai Satu

Menara Mesiniaga

Ken Yeang, 1948–
Subang Jaya, Selangor, Malaysia, 1989–1992

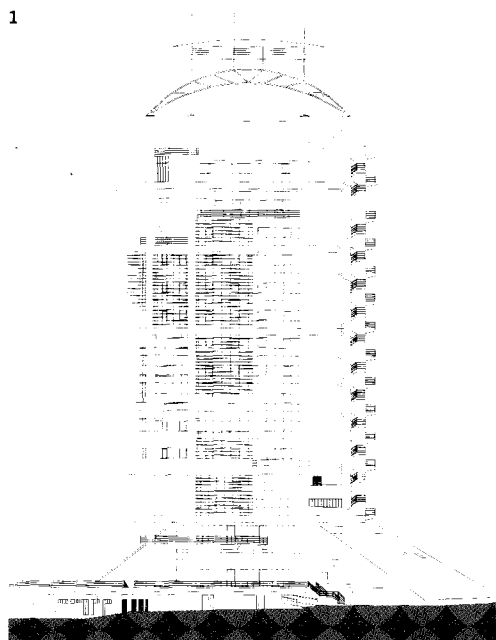
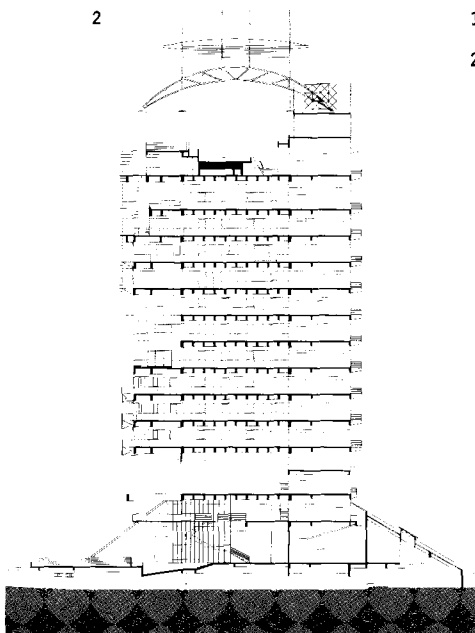
Ken Yeang lahir di Malaysia dan mengenyam pendidikan di Architectural Association di London serta di Universitas Cambridge dan Pennsylvania, tempat ia belajar arsitektur lanskap di bawah seorang pelopor dari desain ekologis bernama Ian Mcharg. Ken Yeang merupakan tokoh terkemuka dalam pencarian arsitektur modern yang sesuai dengan iklim dan budaya Asia Tenggara. Karyanya memperlihatkan cakupan minat yang berlainan mulai dari fantasi teknologi Cedric Price dan Archigram, yang memegang peran yang menentukan dalam konsep **Pompidou Centre** (hlm. 170), hingga minatnya pada arsitektur Malaysia asli, yang kemudian ia terbitkan sejarahnya pada tahun 1993.

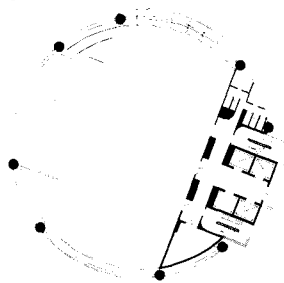
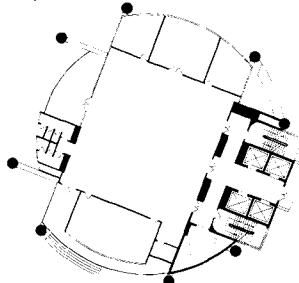
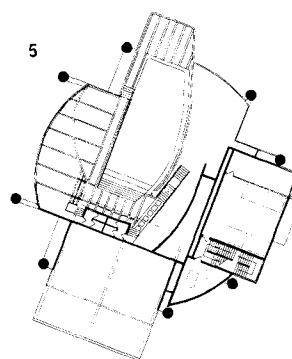
Ken Yeang memiliki visi utama tentang arsitektur modern bernuansa regional untuk Malaysia, di mana penjajahan Inggris baru berakhir pada tahun 1957, yaitu keyakinan bahwa lingkungan yang dibangun harus dipahami dalam hubungannya dengan sistem alami dari *biosphere*, yang merupakan subjek disertasi doktoralnya di Cambridge. Dalam menerapkan agenda berskala luas ini ke dalam arsitektur, Yeang mengenali dua pendekatan utama, yaitu proyek *sun-path* dan proyek *wind-rose*. Kemudian, denah secara khas dipecah ke dalam cluster hunian untuk mengambil keuntungan dari kemampuan angin menyediakan ventilasi alami. Hal ini kemudian dibantu oleh inovasi seperti *skycourts* dan 'dinding angin' yang memasukkan udara ke dalam ruangan terdalam, juga oleh aerofoils di bagian atap yang memperkuat ventilasi efek bertumpuk-tumpuk pada potongan bangunan.

Dengan proyek *sunpath*, pengaturan core servis dan perletakan kaca ditentukan secara langsung sebagai jawaban atas pergerakan matahari. Yeang membuat penahan sinar matahari yang sering dihubungkan dengan balkon, *skycourts*, dan daerah penyangga lainnya antara bagian dalam dan bagian luar. Ia juga menggunakan tanaman pada seluruh tampak bangunan, menciptakan gedung kantor 'berbulu'. Menara Mesiniaga yang dibangun untuk IBM pada tahun 1992, adalah contoh klasik dari jenis ini. Tanaman yang ditanam pada gundukan tanah di sekitar dasarnya berputar ke atas bangunan, melalui teras yang posisinya dimundurkan serta berketinggian tiga kali lipat, melalui daerah sekitar kolam renang di atas atap, ruang olahraga dan teras matahari di bawah baja truss yang dramatis, serta penahan matahari dari aluminium.

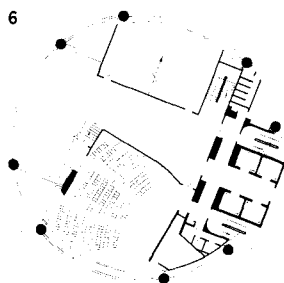
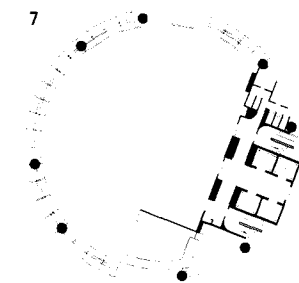
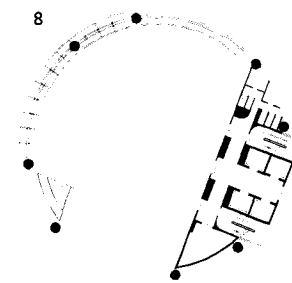
Pemakaian curtain walli terbatas pada bagian utara dan selatan yang pada iklim tropis menerima cahaya matahari dengan sudut tinggi. Semua penyelesaian kaca diletakkan pada bagian timur dan barat yang dilindungi oleh jendela aluminium eksternal dengan hiasan. Detail kaca memungkinkan kaca bertindak sebagai penyaring ventilasi, melindungi interior tanpa menutupnya secara total. Core servis ditempatkan tersembunyi di sekitar tepi timur bangunan dan mempunyai kontak langsung dengan bagian luar. Lobi untuk lift, tangga, dan kamar kecil semuanya memiliki ventilasi dan pencahayaan alami. Secara formal, bahasa arsitektur Yeang berakar kuat pada modernisme barat. Akan tetapi, karena manipulasi

pencahayaan yang berdasarkan iklim, penggunaan bagian struktur yang baik, dan kulit bangunan yang responsif disesuaikan keadaan, bangunan ini memperoleh karakter yang sesuai dengan konteks tropis dan cukup segar untuk menawarkan sebuah identitas arsitektur bagi negara yang berkembang pesat seperti Malaysia.

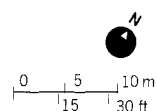
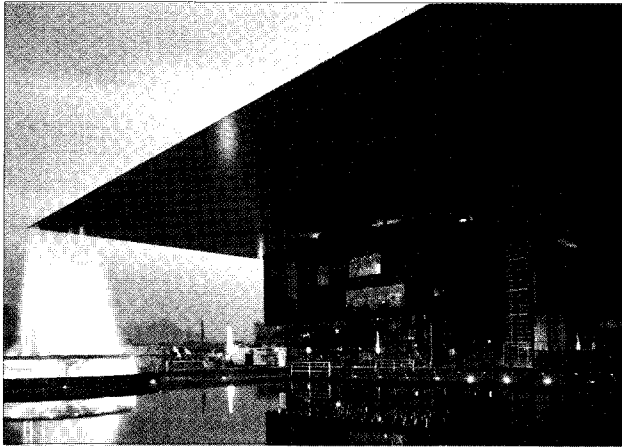
Pada era awal 1970-an terjadi krisis minyak serta peningkatan apresiasi terhadap pembangunan manusia yang berdampak besar pada iklim global sehingga akhirnya diselenggarakanlah KTT Bumi oleh Perserikatan Bangsa-Bangsa di Rio de Janeiro pada tahun 1992. Ternyata banyak arsitek terbuktii enggan menganggap faktor *bioclimatic* sebagai faktor penentu utama dari bentuk arsitektur. Ken Yeang menjadi salah satu pelopor yang selalu bersemangat dari aliran utama pemikiran arsitektur pada abad keduapuluh satu.

1. Tampak Timur

2. Potongan

3. Denah Lantai Enam

4. Denah Lantai Sepuluh

5. Denah Lantai Sebelas

6. Denah Lantai Dasar

7. Denah Lantai Satu

8. Denah Lantai Tiga

Cultural and Congress Centre

Jean Nouvel, 1945–
Lucerne, Swiss, 1989–1998

Mengikuti kemunculan jalan kereta api pada abad kesembilan belas, kota kecil Lucerne berkembang pesat sebagai pusat wisatawan yang dapat melihat pemandangan pegunungan Alpen. Fasilitas kebudayaan berkualitas tinggi berkembang untuk melayani para pelanggannya yang kaya raya. Bangunan Pusat Budaya dan Kongres yang baru ini menempatkan kembali fasilitas musik klasik yang telah lama berdiri di kota ini serta menyediakan fasilitas konferensi berstandar internasional serta sebuah museum untuk seni kontemporer. Jean Nouvel memenangi kompetisi untuk proyek ini pada tahun 1989, tetapi setelah tiga tahun proposal rancangannya—Hall untuk konser seharusnya dibangun ke luar ke danau Vierwaldstattersee—tidak seperti yang diharapkan.

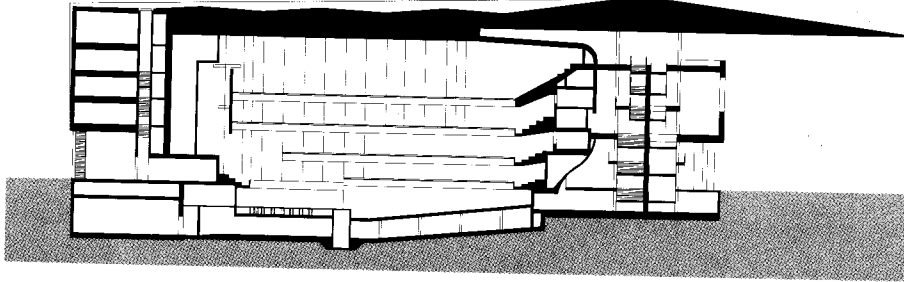
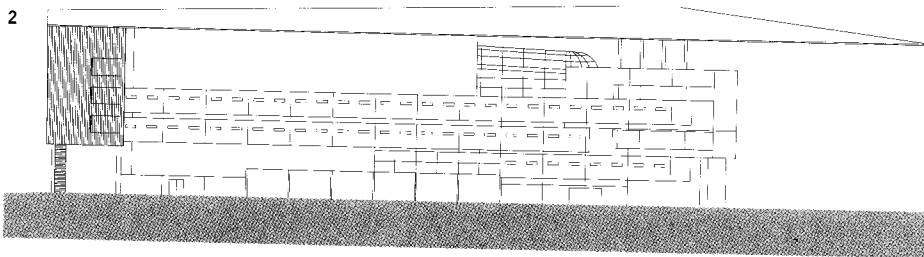
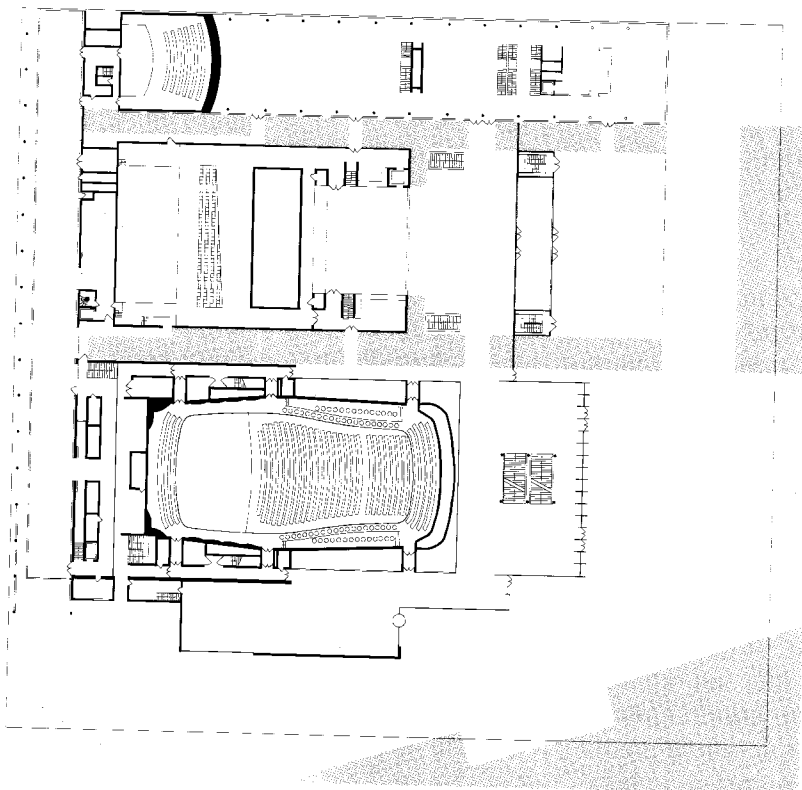
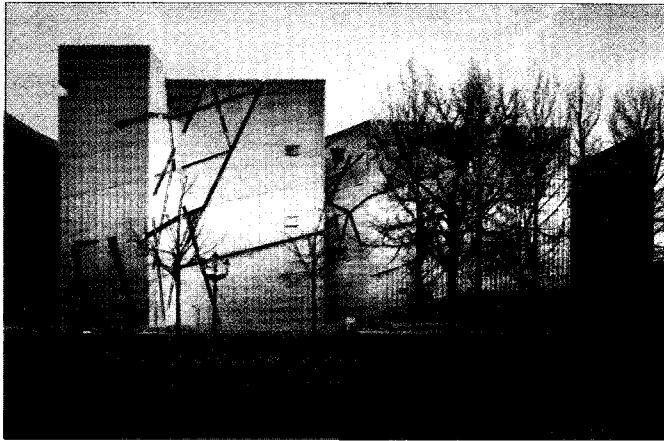
Nouvel kembali ke proyek tersebut pada tahun 1992. Menyadari bahwa bangunan di danau secara politis tidak dapat diterima, ia memutuskan untuk mengalihkan air danau melewati plaza publik baru dan mengarahkannya ke dalam gedung baru tersebut. Ia mengembangkan desain sebagai 'memori' tentang galangan kapal yang pernah menempati site ini dengan mengelompokkan elemen-elemen program utama ke dalam volume yang berbentuk seperti kapal. Hal ini kemudian disatukan oleh bidang terbuat atap tembaga lebar yang dengan berwibawanya membuat kantilever ke atas air dengan pinggiran yang setipis pisau. Hasilnya memberi kesan dramatis bagi setting yang menawarkan salah satu gambaran paling menakjubkan pada arsitektur akhir abad kedua puluh.

Dilapisi oleh panel alumunium berwarna abu-abu *matt*, bagian bawah atap dipenuhi oleh pantulan dari danau, sebuah air mancur tahun 1930-an dan saluran kembar yang masuk jauh ke dalam bangunan, membingkai volume utama. Sebuah penafsiran kembali tentang portico klasik, atapnya menjadi simbol monumental sekaligus pelindung untuk ruang terbuka baru. Bagian ini dinamai Europlatz, terlindungi dari hujan, tetapi terbuka bagi pemandangan, dan tidak seperti ruang publik kebanyakan, ruang ini dapat diakses baik siang maupun malam hari.

Tampilan dari bagian potongan bangunan dilengkapi dengan denah simpel dan elegan yang terdiri dari tiga kotak, sirkulasi penghubung sekunder, ruangan servis, dan sebuah sayap linier untuk servis yang menghubungkan area di belakang layar. Kotak yang paling besar menjadi tempat konser utama yang dilapisi oleh lapisan kayu halus berwarna merah pohon maple dan terpisah dari lantai sebelahnya untuk memperkuat kualitas seperti kapal—gagasan yang lebih lanjut ditekankan oleh bagian interior berbentuk kurva. Untuk mencapai hall, kita harus melalui foyer empat lantai menghadap ke pemandangan Luverne seperti dalam kartu pos, serta lanskap sekitarnya dibingkai oleh jendela-jendela besar dengan bagian atas yang lebar.

Kapal bagian tengah memiliki hall yang lebih kecil. Sementara itu, sepanjang tepian yang menghadap stasiun kereta api dan jembatan melengkung abad pertengahan yang terkenal di Lucerne, Nouvel menempatkan sebuah volume sempit dan linier tempat restoran, museum, kantor, dan berbagai fasilitas konferensi berada, mencakup pula auditorium yang paling kecil. Atapnya menjadi

sebuah teras terbuka, yang dari situ pegunungan Alpen seolah-olah dibingkai oleh puncak topi besar.

Nouvel telah lama terpesona oleh sinema dan dematerialisasi arsitektur. Di Lucerne hal ini tampak lebih meyakinkan dibandingkan dalam proyek lainnya, Nouvel mewujudkan perasaan mengapung di antara volume dalam perlawanannya terhadap gravitasi. Sebagian hal ini dicapai dengan membuat volume yang mendukung atapnya sendiri yang tampak menggantung, dan yang lebih penting lagi dengan penggunaan kaca yang luas untuk menghasilkan transparansi horizontal dan vertikal. Dengan mengalirnya orang-orang di sekitar fasilitas pada area pusat, permainan cahaya yang berubah secara konstan dari air, hasilnya adalah suatu gambaran yang kuat dari perubahan yang terus-menerus.

1. Potongan

2. Tampak Selatan

3. Denah Lantai Dasar

Jewish Museum

Daniel Libeskind, 1946–
Berlin, Jerman, 1989–1998

Salah satu bangunan yang mendapat perhatian publik sekitar era 1990-an adalah Museum Yahudi rancangan Daniel Libeskind yang menjadi proyek transisi dari teoretis ke praktisi. Sebagai pengajar pada Akademi Seni Cranbrook di Michigan, Amerika Serikat, ia mengembangkan sebuah kaligrafi kompleks dari garis-garis yang saling terjalin. Dari sini muncul sebuah bahasa arsitektur dari volume curam yang secara formal, mengacu pada Konstruktivisme Rusia tahun 1920-an. Apa yang ia lakukan tidak sejauh yang tersirat oleh berbagai label 'Dekonstruksi', ditemukan pada akhir tahun 1980-an untuk mendeskripsikan cakupan arsitek yang berlainan, termasuk Peter Eisenman, Frank Gehry, dan Zaha Hadid yang berbagi ketertarikan akan bentuk yang terpecah-pecah.

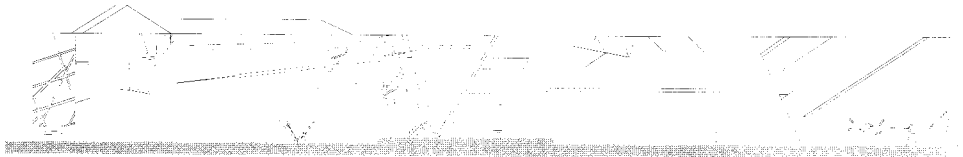
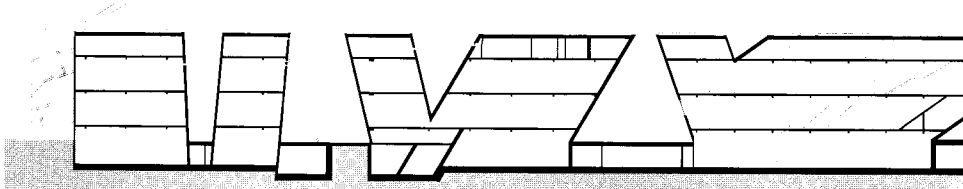
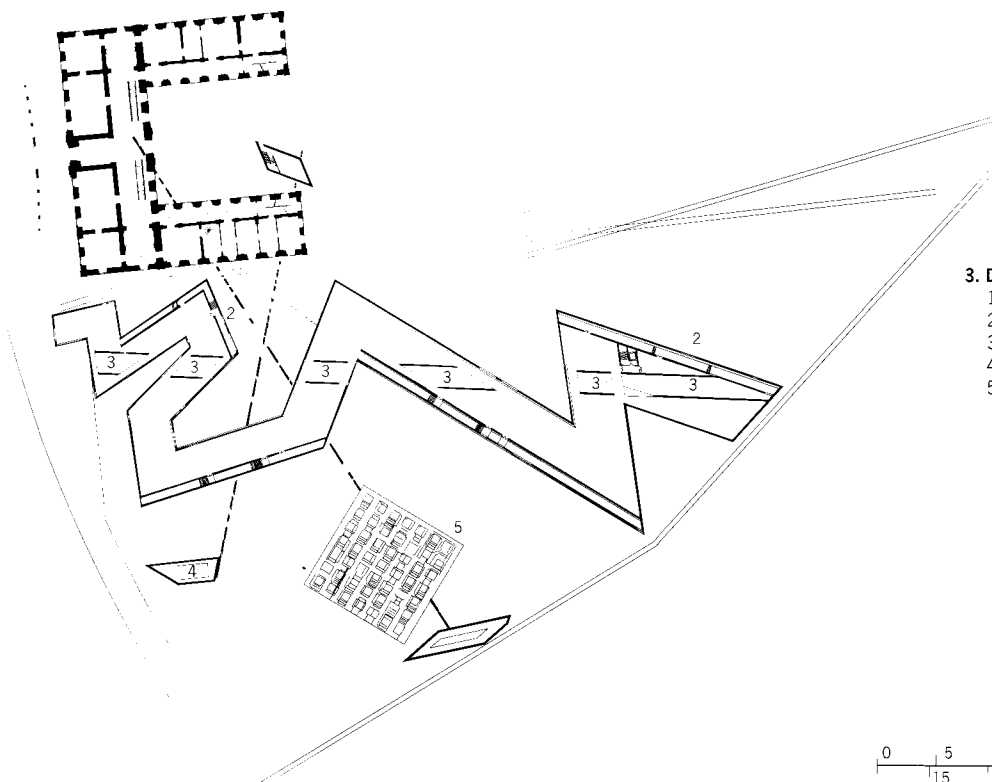
Desain untuk Museum Yahudi ini berakar pada proyek Tepian Kota milik Libeskind di tahun 1987, di mana struktur ruang baru menanggapi kehadiran dinding Berlin, mengubah bahan eksisting. Bangunan Libeskind pada dasarnya adalah "Departemen Yahudi yang terletak pada Lindenstrasse, dekat Rondel. Jalan ini pernah menjadi persimpangan gaya Baroque dari Wilhelmstrasse, Friedrichstrasse dan Lindenstrasse, dan bersebelahan dengan Collegienhaus yang sekarang menjadi Museum Berlin. 'Memori' fisik pada sebagian Berlin merupakan satu dari beberapa kumpulan 'jejak' yang dimasukkan Libeskind dalam desain. Yang berikutnya datang dari figur kreatif yang ia lihat sebagai pembentuk mata rantai antara sejarah Jerman dan Yahudi,dan yang seterusnya adalah dari musik Schönberg, tulisan Walter Benjamin serta arsip tentang orang-orang Yahudi yang diusir dan dibunuh dalam kamp konsentrasi.

Geometri yang tampak rumit serta bentuk zig-zag sebagiannya berasal dari sebuah 'matriks tidak logis'—seperti yang dikatakan Libeskind—diciptakan dengan menemukan figur-figur budaya Yahudi yang terdapat di Berlin, serta membentuk garis penghubung antarmereka untuk menghasilkan segi tiga yang terjalin. Hal ini pada gilirannya bersatu ke dalam sebuah Bintang David yang terdistorsi—mengingatkan kita pada bintang kuning yang harus dipakai orang-orang Yahudi yang berada di Jerman pada masa Hitler.

Perluasan dimulai pada bawah museum yang eksisting dan bersilangan di bawah tanah sebelum muncul sebagai konstruksi yang mandiri dan aneh. Untuk menghadirkan sesuatu yang tidak terlihat, yang terbunuh, dan yang absen, Libeskind menciptakan sebuah void yang terlihat lurus, tetapi tidak menerus melalui ruang yang berliku-liku. Libeskind menerangkan bahwa bangunan bukanlah sebuah kolase atau benturan dialektik sederhana. Bangunan ini menjadi sebuah tipe pengorganisasian yang diatur di sekitar pusat, bukan di sekitar apa yang tidak terlihat. Dan apa yang tidak terlihat merupakan kekayaan warisan orang-orang Yahudi di Berlin, yang sekarang dikurangi sampai dengan material yang berhubungan dengan sejarah dan arkeologis, karena secara fisik memang telah menghilang.'

Kehadiran berbagai sistem pengaturan ditekankan pada kulit bangunan dengan membungkusnya memakai material tunggal, yaitu seng, kemudian tampak bangunan

secara random memotong dan mengirisnya hingga terbuka. Bukaan-bukaan pada bangunan mengisyaratkan sesuatu yang lebih konvensional dengan sistem ortogonal di dalamnya, sedangkan yang lainnya tetap seperti jejak yang tak terduga dari garis-garis yang dibuat untuk memperkuat konfigurasi. Walaupun metodenya serupa dengan strategi formalisme baru Peter Eisenman (House VI, hlm. 180) dan anggota neo-Modernist avant-garde, apa yang dibuat Libeskind pada Museum Yahudi merupakan sebuah metafora arsitektur yang kompleks untuk kekosongan yang ditinggalkan di dalam budaya Barat dengan holocaust. Bagi kebanyakan pengunjung dan kritikus, bangunan tersebut berkesan sebagai meditasi yang autentik atas salah satu peristiwa paling mengerikan dalam sejarah manusia. Bangunan tersebut tetap dikenang seperti itu walaupun penggunaan bahasa formal serupa untuk program bangunan yang lebih membosankan dianggap memperlemah karakter desain Libeskind.

1. Tampak Barat Daya

2. Potongan Memanjang

3. Denah Lantai Dasar
1. Pintu Mas
2. Sirkulasi
3. Void
4. Menara Ho
5. Taman Pilar

Barnes House

Patkau Architects, 1978–
Nanaimo, British Columbia, Kanada, 1991–1993

Para pelopor arsitektur modern optimis melihat 'Abad Mesin' di mana bangunan yang diproduksi secara industri akan dapat memecahkan permasalahan praktis, seperti kekurangan perumahan yang layak huni serta menyediakan ekspresi arsitektur bagi peradaban industri. Walaupun bangunan industri terbukti lebih bersifat menolak perubahan dibandingkan dengan yang telah banyak diperkirakan orang, komponen produksi massal dan perakitan tidak dapat menggantikan metode bertukang secara tradisional. Produksi bangunan yang selalu sama dan hilangnya kendali atas aspek konstruksi yang terperinci ini tak bisa diacuhkan, tidak mengherankan munculah banyak reaksi. Sepanjang tahun 1980-an dan 1990-an terdapat banyak arsitek yang mulai mengeksplorasi bagaimana konstruksi dapat memperlihatkan potensi ekspresifnya. Arsitek dari Kanada, yang bernama John dan Patricia Patkau yang mendirikan biro mereka pada tahun 1978 di Alberta, merupakan pendukung yang cukup terkenal bagi 'ekspresi tektonik' dalam arsitektur.

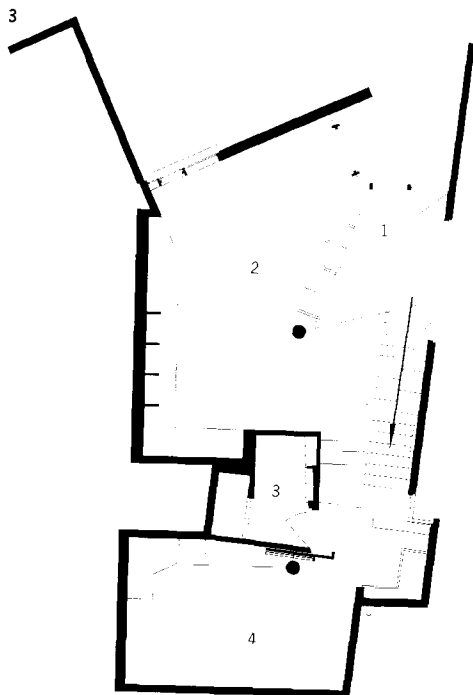
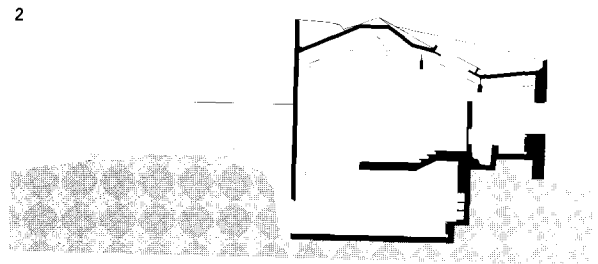
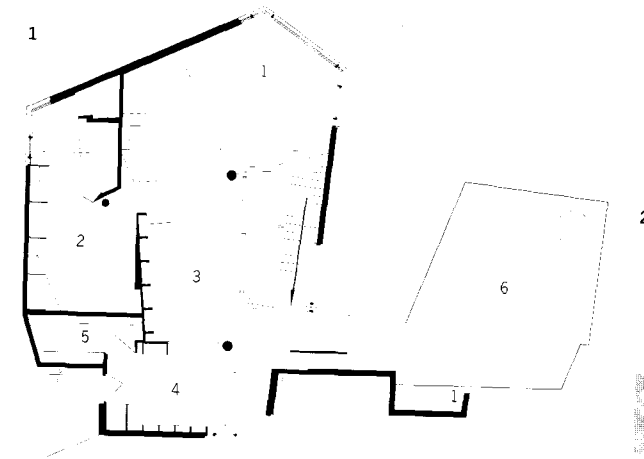
Seolah-olah sebagai jawaban atas lanskap Alberta yang datar dan dipenuhi dengan padang rumput, karya awal Patkau terlihat homogen dan memakai grid. Setelah pindah ke Vancouver pada tahun1984, karya mereka dengan cepat memiliki karakter yang jauh berbeda. Merespons kondisi site berbentuk garis pantai yang tidak datar di British Columbia, mereka terpesona dengan site yang menantang mereka untuk mengartikulasikan hubungan antara alam dengan bangunan. Setiap proyek sekarang mereka mulai dengan 'penyelidikan spesifik' yang bertujuan untuk membongkar 'potensi yang mereka temukan' dalam dimensi fisik, social, dan budaya dari kebutuhan ruang dan site. Mereka menolak model klasik dan umum serta menerima tipologi bangunan. Mereka juga mencari dasar bagi desain mereka berdasarkan keunikan tempat, program ruang, dan material, serta membuatnya sebagai bagian dari alam.

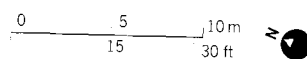
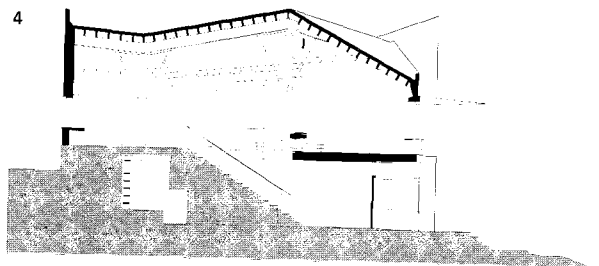
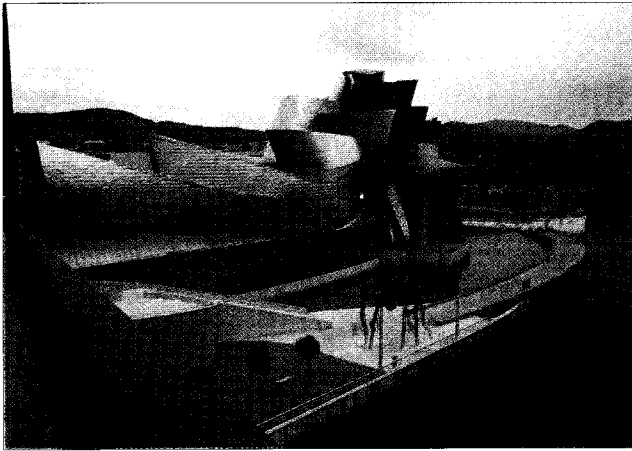
Rumah Barnes ini menandai puncak karya hampir satu decade, di mana Patkau secara berangsur-angsur memperjelas pencarian hal spesifik tersebut. Proyek ini terletak di tepian daerah bebatuan terbuka serta menghadap ke arah Selat Georgia dan Daratan British Columbia di bagian utara, kemudian juga garis pantai Pulau Vancouver yang berbatu-batu di barat laut. Bentuk rumah yang tidak beraturan, namun rapat, itu seperti batu besar. Kita masuk melalui suatu celah yang dipasangi kaca pada tingkat yang lebih rendah. Geometri yang kompleks dan disesuaikan dengan site denahnya tampak seperti berkembang hanya dengan meletakkan ruangan-ruangan ke dalam jurang yang meruncing. Akan tetapi, seperti terlihat pada denah dan potongan bangunan, desain rumah juga dengan cerdik menyejajarkan dua bentuk geometri, yaitu ortogonal dan nonortogonal, jelas dan abstrak, kuat dan lemah.

Inspirasi utama untuk pendekatan Patkau menunjukkan bahwa mereka terpengaruh karya Alvar Aalto (**Seinäjoki Library**, hlm. 150). Karya mereka juga mempunyai banyak kesamaan dengan para pakar dari utara lainnya, yaitu Jørn Utzon dan Sverre Fehn. Tujuan utama mereka adalah memperbesar pengalaman pada lingkungan dan membuat diri kita menjadi kecil. Dinding ruang-ruang ortogonal diperkuat dengan lemari yang dibangun

setempat dan ruang seperti gua. Sementara itu, zona non-ortogonal yang lebih lemah secara geometri mengarahkan mata pada pemandangan dan mengalah kepada alam yang membentuk batas visual. Kekontrasan yang serupa juga terdapat pada konstruksi. Railing baja yang indah dan sambungan dibuat kontras dengan permukaan yang berat dan besar dari lantai beton, lapisan stucco, dinding rangka kayu, dan kayu atap utama. Sementara itu, sebuah kanopi pelat baja setebal satu sentimeter menjorok ke luar secara dramatis, melampaui bukaan yang besar ke arah barat laut. Hal ini membentuk permukaan tipis dan horizontal sempurna yang sangat kontras dengan bidang tebal berlipat di atap.

1. Denah Lantai Atas
1. *Ruang Duduk*
2. Kamar Tidur Utama
3. Ruang Makan
4. Dapur
5. Ruang Utilitas
6. Teras
7. Tempat Barbecue
8. Shaft Pemadam Api

2. Potongan Melintang

3. Denah Lantai Bawah (Level Daerah Masuk)
1. Pintu Masuk
2. Studio
3. Kamar Mandi
4. Kamar Tamu

4. Potongan Memanjang

Guggenheim Museum

Frank Gehry 1929–
Bilbao, Spanyol, 1991–1997

Sepanjang era 1990-an, banyak proyek seni yang secara luas dimanfaatkan sebagai katalisator untuk meregenerasi pada kota-kota di Eropa, dan yang paling berhasil adalah Bilbao. Bilbao terletak di daerah kaum nasionalis Basque di bagian Utara Spanyol. Proyek ini merupakan proyek kerja sama antara Administrasi Negeri Basque dan Yayasan Solomon R. Guggenheim yang berkantor pusat di New York yang menyediakan koleksi-koleksi seni utama. Museum ini menandai pusat 'segi tiga kebudayaan' yang dibentuk oleh Museum Seni Rupa lama, sebuah universitas dan Balai Kota lama. Lokasinya bersebelahan dengan Sungai Nervion serta terdapat jembatan Puente de la Salve yang menghubungkan pusat kota dengan bagian pinggirannya, membuat Museum ini juga menjadi pintu gerbang kota.

Tanggapan Frank Gehry untuk penempatan proyek yang penting ini adalah dengan mengembangkan sebuah plaza baru untuk mendorong pergerakan pejalan kaki di antara Museum Guggenheim dan Museum Seni Rupa. Fasilitas publik utama di Guggenheim—aula, restoran, dan toko-toko—dikelompokkan di sekitar plaza tersebut, seperti menjadi milik bersama kota dan museum. Fasilitas publik ini dapat diakses langsung dari kota maupun dari dalam museum.

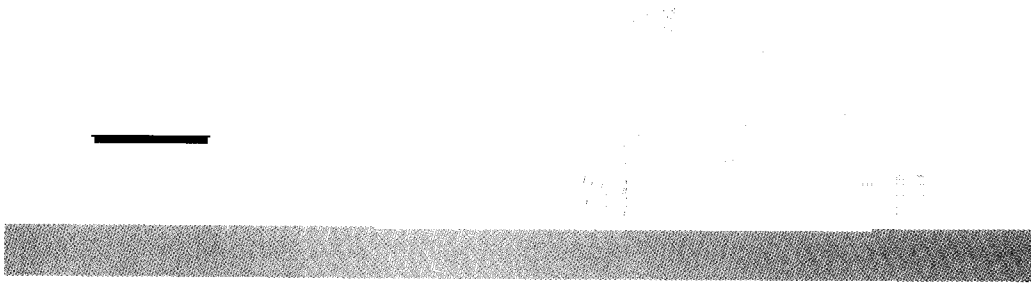
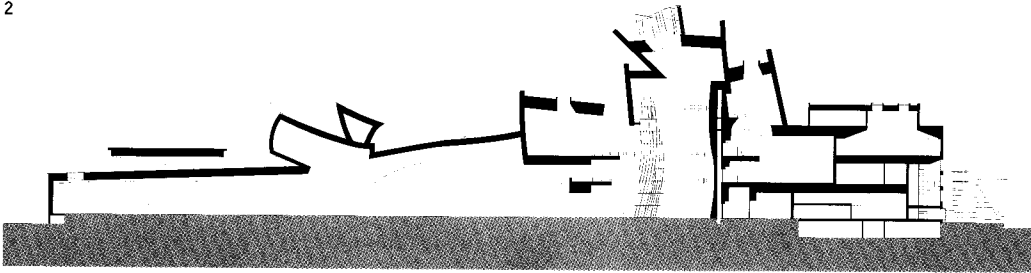
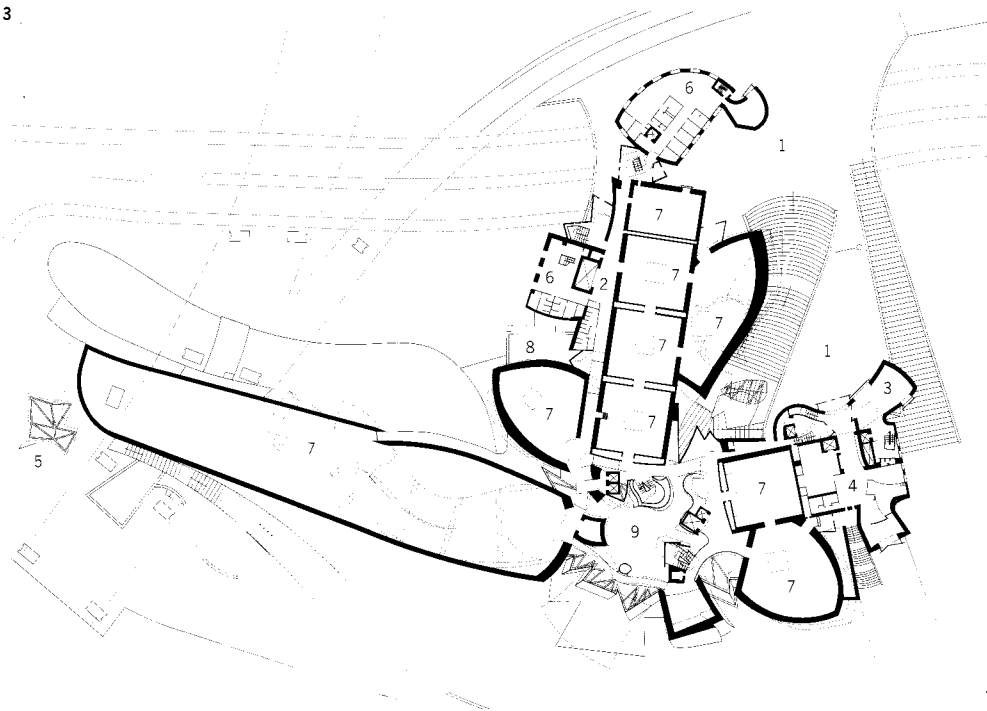
Yayasan Gugenheim memerlukan tiga ruangan untuk tiga macam pameran yang berbeda yaitu koleksi permanen, koleksi temporer, dan pameran karya seniman yang masih hidup. Semuanya diatur di atas sebuah platform area servis. Menanggapi variasi pameran ini, Gehry menyediakan tiga macam ruangan yang sangat berbeda. Koleksi permanen menempati ruangan tradisional berbentuk segi empat yang diletakkan pada lantai kedua dan ketiga. Koleksi temporer terletak pada ruangan yang lebih dramatis, berbentuk segi empat yang diperpanjang. Berkembang ke arah barat, bagian ini melewati bagian bawah jembatan dan memuncak dalam sebuah menara, memasukkan jembatan ke dalam komposisi. Ruangan yang dirancang untuk mengatasi instalasi utama ini mengesankan karena skala dan ruangan bebas kolom. Akhirnya, sebelas galeri yang berbeda, yang masing-masing memiliki karakter ruang yang unik, disediakan untuk pameran oleh seniman yang masih hidup.

Semua ruang pameran dapat dicapai melalui atrium besar yang terletak di tengah yang menjadi ruangan paling dramatis dalam arsitektur abad kedua puluh. Atrium ini menghubungkan galeri-galeri pada lantai tiga melalui sebuah kumpulan jembatan lengkung, lift kaca, dan menara untuk tangga. Atrium diangkat lebih dari 45 meter (150 kaki) di atas sungai dan merupakan sebuah volume tinggi yang dimahkotai atap *sculptural* yang membuka seperti kelopak bunga raksasa metalik yang membanjiri bagian interiornya dengan cahaya.

Dari luar, dengan cara yang mengingatkan kita akan **Sydney Opera House** (hlm. 128), bangunan ini dilapisi dua material, yaitu batu kapur dari Spanyol untuk platform dan volume segi empat, serta panel titanium untuk bentuk *sculptural* bebas. Bentuk bebas dari panel titanium tersebut dikembangkan melalui serangkaian model fisik yang telah diperbaiki, kemudian diubah menjadi data digital menggunakan sistem *laser-scanning* dan

software yang khusus dikembangkan untuk industri pesawat terbang. Strukturnya merupakan grid yang berubah bentuk sebagai hasil potongan baja kecil dan dihitung menggunakan teknik digital elemen terbatas. Struktur tersebut seluruhnya mengikuti bentuk *scul-ptural*, Gehry mengartikulasikan visi arsitekturnya sebagai pertunjukan formal yang diatur hanya oleh logikanya sendiri.

Bilbao Guggenheim terbukti luar biasa sukses sebagai contoh untuk regenerasi kota pascaindustri, menarik banyak wisatawan ke tempat yang awalnya tidak dikenal. Secara politis dan budaya bangunan ini sangat kontroversial. Beberapa kalangan melihatnya sebagai bentuk imperialisme budaya, dengan mengetengahkan sebuah versi seni modern yang mengglobal, yang meninggalkan budaya lokal.

1. Tampak Barat Daya

2. Potongan

3. Denah Lantai Dua
1. Plaza/ Promenade
2. Lobi
3. Retail
4. Restoran/Café
5. Menara
6. Kantor Staf
7. Galeri
8. Teras
9. Atrium

Tjibaou Cultural Centre

Renzo Piano, 1937–
Nouméa, Kaledonia Baru, 1991–1998

Kaledonia Baru telah menjadi teritori seberang lautan Prancis sejak pertengahan abad kesembilan belas, berhadapan dengan oposisi lokal sebab pulau utamanya merupakan penghasil nikel ketiga terbesar di dunia. Penduduk aslinya, yaitu suku Kanak, berjuang mencapai kemerdekaan sepanjang tahun 1980-an dan menghasilkan persetujuan Matignon. Jean-Marie Tjibaou merupakan pemimpin perundingan suku ini dan hasilnya adalah pengakuan yang lebih besar terhadap budaya lokal, tetapi bukan kemerdekaan. Oleh karena itu, Tjibaou dan sebagian pengikutnya dibunuh oleh suku Kanak golongan ekstrem pada tahun 1989. Sebagai tanggapan, Presiden Mitterrand mengusulkan Pusat Kebudayaan ini, yang merupakan proyek besar terakhirnya, perayaan kebudayaan dengan biaya besar yang tidak memiliki bangunan permanen atau monumen.

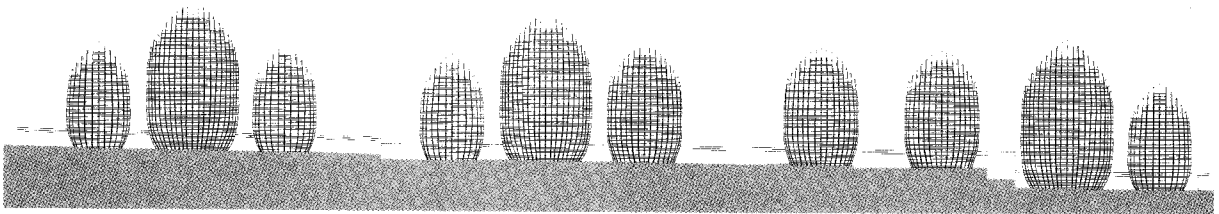
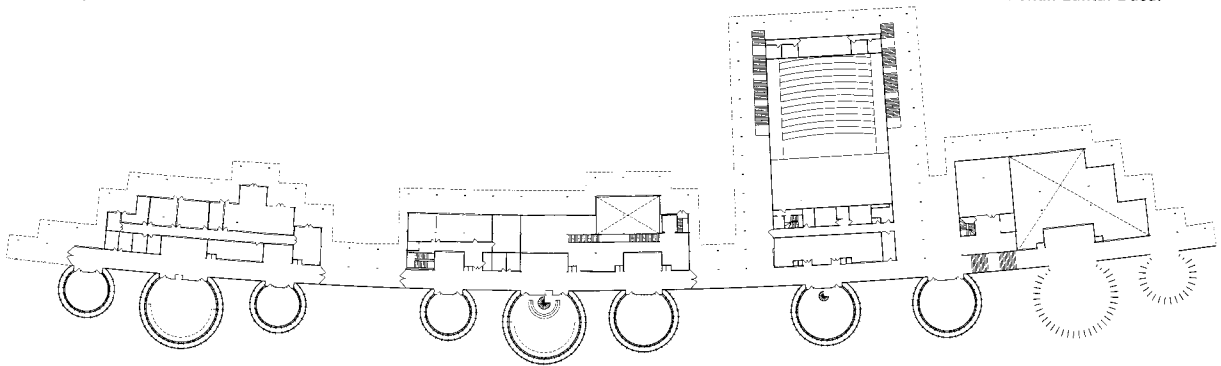
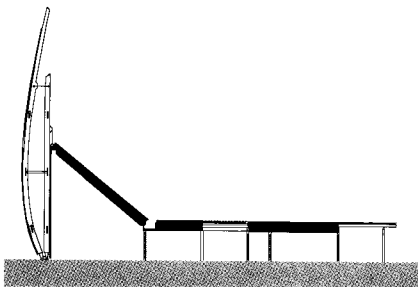
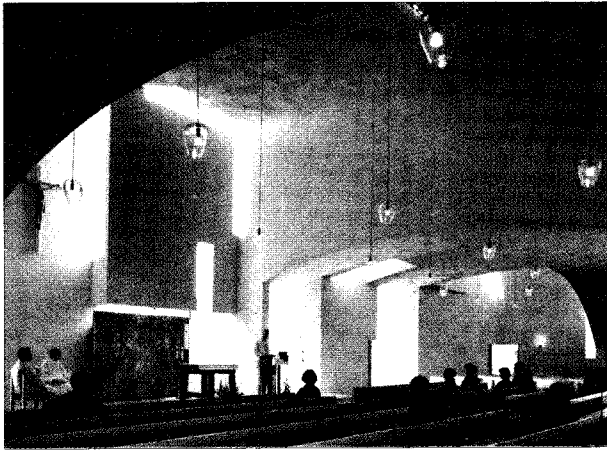
Desain ini merupakan hasil kompetisi internasional untuk para arsitek yang diundang. Site yang terpilih sangat menarik, terletak pada sebuah tanjung di sebelah timur ibukota yang bernama Nouméa. Pada saat mengunjunginya, Renzo Piano tersentak oleh keindahan pemandangan maupun gubuk Kanak yang berasal dari tenunan tumbuhan. Ia dengan cepat memutuskan aturan proyek tersebut, yaitu hanya boleh menyebabkan gangguan seminimum mungkin, mengembangkan denah bangunan di sepanjang alur setapak eksisting yang membelok sepanjang punggung bukit dari tanjung tersebut, dan membatasi konstruksi hanya pada tiga daerah yang belum tersentuh yang diperluas menuju ke danau laguna.

Bekerjasama dengan ahli kebudayaan Kanak bernama Alban Bensa, tim desain Piano mengeksplorasi pengaturan perkampungan tradisional. Hal ini tercermin langsung dalam desain, yang mengusulkan sebuah ruang komunal atau ruang sirkulasi, mengikuti alur setapak yang telah ada bersama dengan ruang-ruang utama, yang dibingkai oleh 'bangunan' model rusuk kayu, mungkin bentuk rumah Kanak yang terlalu harafiah. Bangunan ini dimaksudkan sebagai pengubah iklim yang berfungsi sebagai lubang angin dengan memanfaatkan angin pasat yang hampir selalu datang dari arah yang sama, serta sebagai cerobong pemindahan panas.

Di dalam skema rancangan, bangunan disederhanakan secara struktural, tidak terlalu tampak seperti rumah, dengan cara yang lebih mementingkan klien Kanak. Ada sepuluh bangunan dengan tiga ukuran yang berbeda. Semua dibuat dengan cara yang sama, yaitu dengan menggunakan dua cincin tiga perempat lingkaran dari rusuk-rusuk yang dibuat dari *iroko* yang berlapis tipis, sebuah kayu keras yang stabil, dan tahan rayap. Cincin bagian dalam berdiri vertikal dan mendukung atap, sedangkan yang sebelah luar, perlahan dibengkokkan, lebih tinggi dan membawa layar terbuat dari irisan kayu. Simulasi komputer dan tes fisik dalam terowongan angin memungkinkan bentuk ini diperbarui menjadi sistem yang sangat canggih sebagai kontrol lingkungan yang pasif. Bentuk mereka mirip keranjang raksasa, tetapi hampir setiap detail ruang yang bervariasi terbuat dari irisan kayu yang tinggi, dan jalur hias pada jendela rendah pada

dinding bagian dalam, dihitung untuk memaksimalkan kapasitas angin pasat. Semuanya dimaksudkan untuk menyediakan ventilasi alami atau, ketika angin bertiup ringan, dapat mencapai hasil serupa dengan menggunakan pemindahan aliran angin.

Keterbukaan dari lantai utama ke alam dibuat dengan cara menenggelamkan semua ruangan solid di bawah tanah. Bahkan perubahan bentuk yang drastis ini dibuat tanpa menghilangkan tumbuhan utama pada site atau mengganggu lapisan humus yang berharga. Jika kita mendekati bangunan dari kejauhan, bangunan kayu naik dengan berwibawa di atas tumbuh-tumbuhan dengan latar belakang langit atau gunung. Walaupun berakar pada tradisi lokal dan tidak dapat dipisahkan dari tanaman sekitar, rancangan Piano ini dibangun menggunakan teknologi Barat paling mutakhir. Bentuk-bentuk dalam desain Piano yang kuat dan tak terlupakan mengejutkan banyak orang sebagai salah satu hal yang paling provokatif dalam Arsitektur Dunia pada abad kedua-puluh satu.

1. Tampak

2. Denah Lantai Dasar

3. Potongan

Chapel of St Ignatius

Steven Holl, 1947–
Seattle University, Washington, Amerika Serikat, 1994–1997.

Menuju akhir sebuah abad yang didominasi oleh ide abstraksi, dan ruang sebagai 'material' arsitektur yang utama, para arsitek generasi baru mempunyai perhatian bentuk fisik bangunan. Di Eropa hal ini dihubungkan terutama sekali dengan Sekolah Swiss yang direpresentasikan oleh Peter Zumthor (**Thermal Baths** di Vals, hlm. 206) dan Herzog and De Neuron (**Goetz Gallery**, hlm. 208). Sementara itu, di Amerika Serikat seorang pendukungnya adalah Steven Holl. Seperti seniman Minimalis era tahun 1960-an, Holl secara produktif menggunakan ide seorang ahli fenomenologi dari Prancis yaitu Maurice Merleau-Ponty yang menyatakan bahwa kita dapat mengetahui diri kita sendiri hanya melalui hubungan kita dengan lingkungan, melalui apa yang kita lihat dan kita sentuh. Oleh karena itu, bagi Holl arsitektur harus melibatkan semua indra kita, bukan hanya mata. Dalam melakukan hal tersebut perlu menggunakan material yang amat 'nyata', bersifat fisik, dapat dipegang, lapuk karena cuaca, dan pudar.

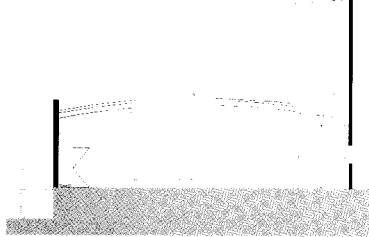
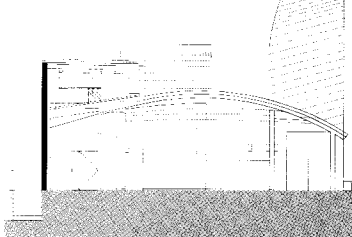
Titik awal bagi Kapel St Ignatius yang dibangun untuk sebuah kampus Jesuit di daerah urban di Seattle, adalah cat air yang mewakili 'tujuh botol cahaya dalam sebuah kotak batu'. Ini merupakan sebuah kiasan yang diilhami oleh kehidupan spiritual dalam diri St Ignatius, yang ditandai oleh banyak persaingan antara 'terang' dan 'gelap' dalam interiornya. Masing-masing 'botol' sesuai dengan satu bagian program acara keagamaan Jesuit Katholik yang berbeda—Misa Kudus, paduan suara, suatu Kapel kecil Sakramen yang diberkati, dan sebagainya. Holl melihat keanekaragaman mereka sebagai kiasan untuk 'latihan rohani' para Jesuits yang menawarkan pendekatan alternatif untuk menyesuaikan dengan kebutuhan orang yang berbeda-beda.

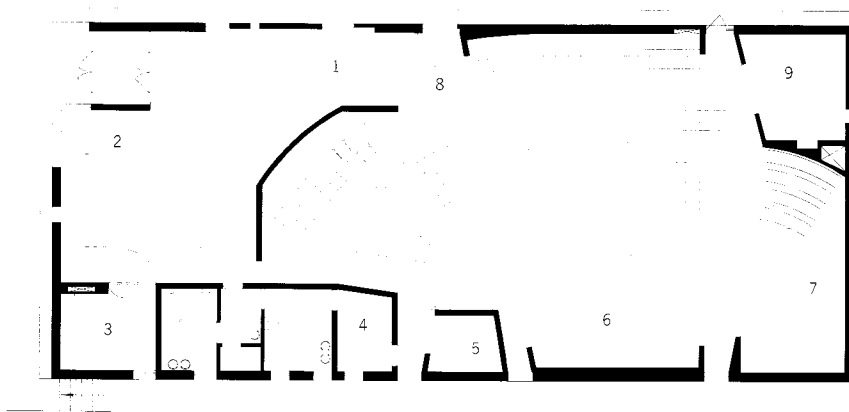
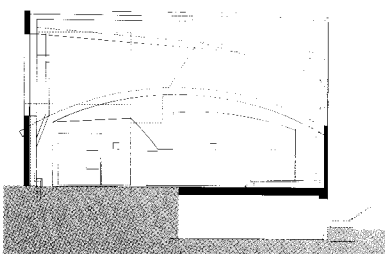
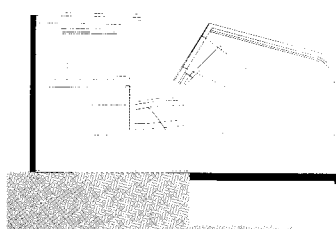
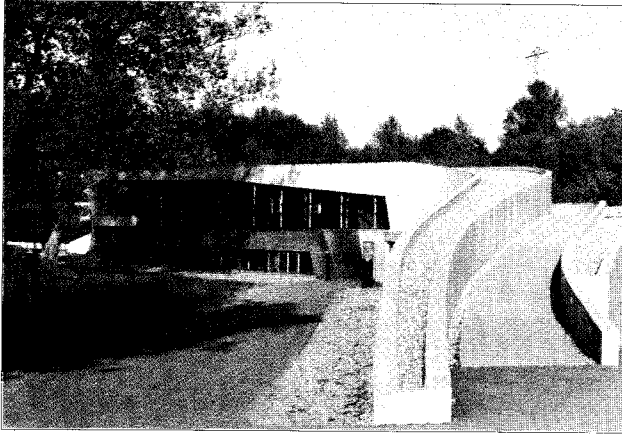
'Botol-botol' tersebut diterjemahkan ke dalam arsitektur menjadi enam volume ruang sederhana yang dinyalakan dengan berbagai macam cara, sedangkan yang ketujuh diwakili oleh kolam yang memantul yang membentuk sebagian dari urutan proses ke pintu masuk. Volume berada dalam denah segi empat, dan kesederhanaannya menentang kompleksitas ruang yang dicapai ketika volume meledak naik dalam usaha mencari cahaya. Pencahayaan di dalam *narthex*, dan tempat awal prosesi memiliki pencahayaan alami dengan permainan bayang-bayang yang umum dikenal. Namun, saat kita menembus lebih dalam lagi, pencahayaan tersebut secara misterius diubah dengan membuat pasangan lensa-lensa kaca berwarna dengan kaca bening. Cahaya masuk dan diwarnai secara tidak langsung oleh pantulan permukaan yang dicat yang diberi penutup. Peletakan warna-warna yang berbeda membuat kita kagum. Sebagai contoh, di dalam ruang pengakuan dosa cahaya oranye masuk melalui lensa kaca ke sebuah bidang yang memantulkan warna ungu.

Dari luar, kapel tampak sederhana, terbuat dari panel-panel beton yang bersambungan berwarna kuning alami, yang diletakkan di atas balok lantai dan dimiringkan. Pintu yang indah dibuat dengan keterampilan tangan dan dipahat dengan meliuk-liuk, handel pintu dibuat khusus mengisyaratkan perasaan senang kita. Begitu pula dengan plester kasar, kaca yang dicetak, kayu yang ditebang, serta daun emas. Secara ruang, interiornya

muncul seperti dipahat dari bidang solid atau disatukan. Sama pula halnya dengan bagian luar. Detail Holl juga dihitung untuk memperlihatkan dua sisi, misalnya berat serta ketebalan panel beton sengaja dinyatakan sehingga menjadi seimbang oleh sambungan setipis mata pisau dan tepian atap seng yang terperinci.

Pada malam hari yang merupakan waktu utama pelayanan Misa Kudus di kampus, bangunan secara dramatis berubah. Dari luar pencahayaan tiruan dipantulkan ke luar secara tidak langsung, membuat *roof-lights* memiliki sinar berwarna-warni yang mengarah ke semua sudut kampus. Bagian interiornya menjadi kontras antara gelap dan terang, dengan banyak lampu hias dan *sconces* yang mengecil sampai pada intensitas lilin, upacara diadakan membelakangi latar belakang dengan warna yang misterius dan indah.

1. Potongan Melalui Entrance

2. Potongan 2 Arah Selatan

3. Denah
1. Prosesi
2. Narthex
3. Ruang Penyimpanan Perlengkapan Upacara
4. Ruangan Pengantin
5. Kapel Rekonsiliasi
6. Altar
7. Paduan Suara
8. Ruangan Baptis
9. Kapel Sacrament Terberkati

4. Potongan 5 Arah Selatan

5. Potongan 6 Arah Utara
6. Potongan 9 Arah Utara

LF1, Landesgartenschau

Zaha Hadid, 1950–
Weil am Rhein, Jerman, 1997–2000

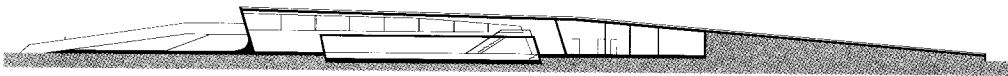
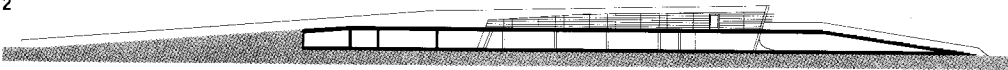
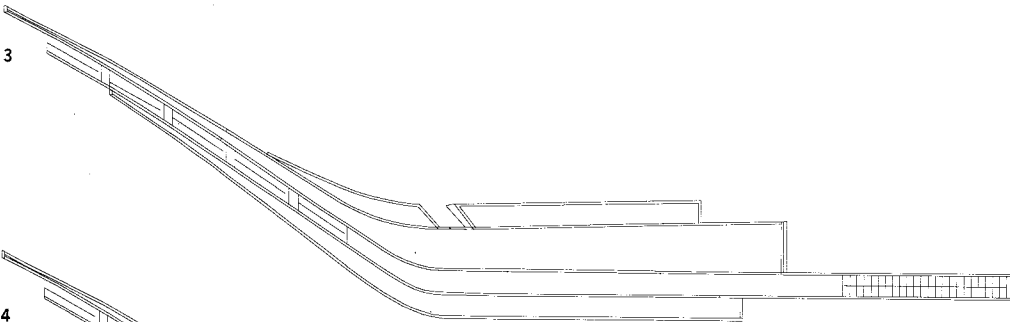
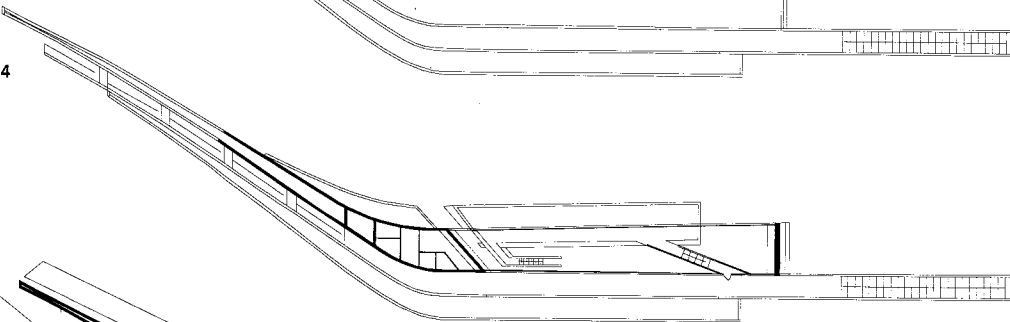
Lahir di Irak dan mendapat pendidikan di Architectural Association di London, Zaha Hadid mulai terkenal setelah menjadi pemenang dalam kompetisi Hongkong Peak untuk merancang sebuah klub sosial pada tahun 1983. Ia membuat stratifikasi baik secara bentuk maupun fungsi ke dalam lapisan terpisah. Balok yang menentang gravitasi dan void-voidnya tampak bersifat geologi sekaligus arsitektur, seolah-olah beberapa pergeseran seismik telah mencabut dan menstrukturkan kembali puncak gunung dari site. Presentasi Hadid juga sama dramatisnya dengan hal di atas. Sebagai tambahan terhadap gambar-gambar konvensional, Hadid merepresentasikan skema dalam lukisan-lukisan raksasa yang difragmentasi dan pengakhirannya ditekankan dengan mempertunjukkan bagian-bagian klub yang menyerbu ke pusat keramaian Hongkong. Pesan yang disampaikan jelas, yaitu desain yang tergantung site, apa yang ia lakukan menjadi sebuah proposal bagi daerah urban yang dapat digunakan untuk kota metropolis mana pun. Pada pokoknya, terdapat bentuk-bentuk seperti potongan-potongan yang mengarah ke sebuah konfigurasi ruang umum. Dan ini berkembang menjadi ketertarikan Hadid pada ide periode modern awal tentang pengakhiran subjek dan objek yang diilustrasikan oleh lukisan kubisme.

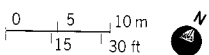
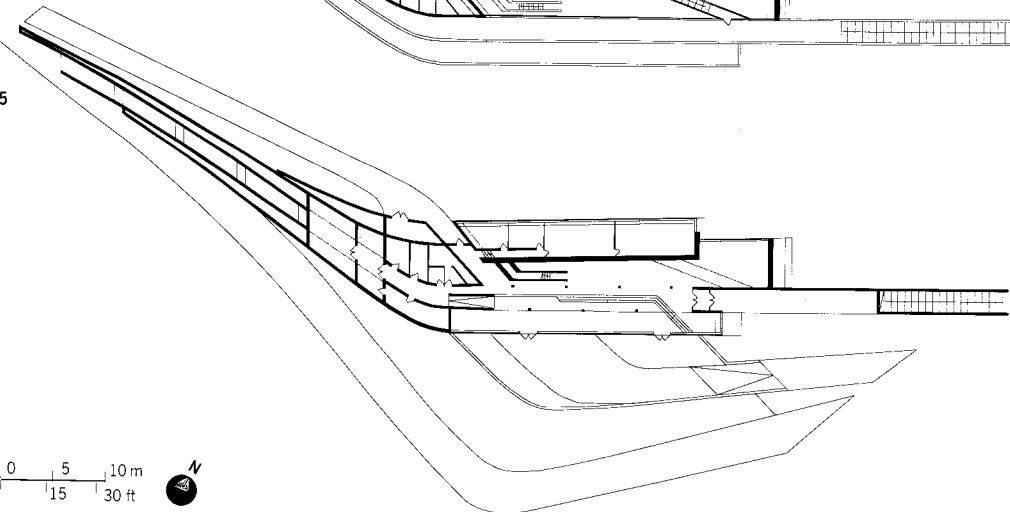
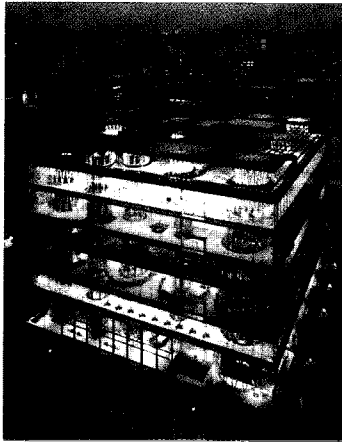
Kesempatan pertama Hadid untuk membangun secara permanen menggunakan hal yang sama dengan bahasa formal pada proyek Hongkong Peak datang pada tahun 1990 ketika merancang pos pemadam kebakaran Vitra. Bangunan yang terletak di *Weil am Rhein,* Jerman ini merupakan bagian dari kumpulan bangunan—dibuat oleh beberapa arsitek seperti Frank Gehry, Tadao Ando, dan Alvaro Siza—yang dibuat khusus pembuat furnitur terkenal yaitu Vitra Internasional. Proyek untuk sebuah ruang pameran kecil ini muncul sebagai hasil penghormatan lokal untuk pos pemadam kebakaran tersebut. Namun, apa yang tampak menjadi trademark Hadid, yaitu hal yang menegangkan otot serta memperlihatkan gambaran penghancuran, kali ini tampak tidak terlalu tegas. Hasilnya mencerminkan ketidakstabilan ruang yang terus meningkat. Bentuk-bentuk yang berkembang muncul karena keasyikannya pada lanskap. Bentuk-bentuk awal memiliki sudut yang agresif dan terbagi-bagi, kemudian pada pertengahan tahun 1990-an bentuk-bentuk tersebut mulai mengalir seperti sungai, keluar masuk daratan, tidak mengapung di atasnya ataupun memecah ke luar dengan tiba-tiba.

Jika kita lihat dari jauh, LF1 mempunyai batas yang tidak kelihatan. LF1 lebih merupakan bentuk di atas permukaan tanah daripada berbentuk bangunan, hampir menjadi irisan sekitarnya, alam yang perlahan-lahan menggulung. Program ruang desain ini memiliki kesederhanaan yang disukai oleh banyak sekolah arsitektur, yang mengizinkan kebebasan bagi mahasiswa untuk berkonsentrasi pada kualitas ruang dalam rancangan mereka. Hadid mengambil keuntungan dari hal ini. Ia memutar bangunan ke dalam komposisi jalan yang terjalin dari empat ruangan paralel, yang secara parsial disambungkan dan 'terjerat' oleh suatu kumpulan jalan setapak dan ramp internal serta eksternal. Geometri di sini tampak muncul dengan mudahnya dari site dan ramp berhubungan lang-

sung dengan lubang berkerikil di sebelahnya yang dipugar untuk tujuan pameran. Untuk memperkuat hubungan dengan tanah, potongan yang ditutupi kerikil keluar dari atap bangunan ke lingkungan sekitarnya.

Walaupun gambar-gambar Hadid yang berbentuk abstrak dan seperti tanda tangan memperlihatkan ketidaktertarikan akan fashion, kita dapat melihat hubungan erat dengan bidang mengapung pada Suprematisme Rusia. Kesadaran bangunan yang ia miliki mirip dengan keadaan tersebut. Vitra terasa sangat maju dan urban, dan seperti halnya tahun 1980-an, di mana LF1menjadi lebih energik dan santai, mengombinasikan versi yang berlainan dari gaya 'modern' sesungguhnya dengan penggunaan material yang walaupun berlainan menjadi mirip karena bahan yang digunakan sama. Misalnya beton cetak di tempat, kaca tanpa bingkai, kayu, plesteran putih (lengkap dengan celah di antara yang menimbulkan bayangan seperti pada era *'Modern High'*), dan pengaturan lantainya.

1. Potongan

2. Potongan

3. Denah Atap

4. Denah Lantai Satu

5. Denah Lantai Dasar

Sendai Mediathèque

Toyo Ito, 1941–
Sendai-shi, Jepang, 1997–2000

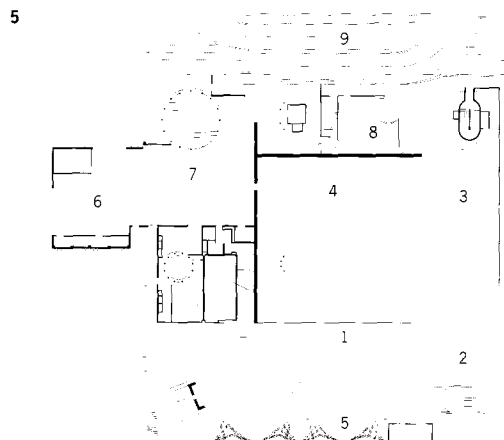
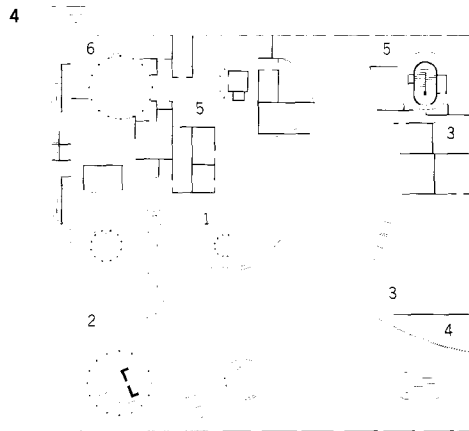
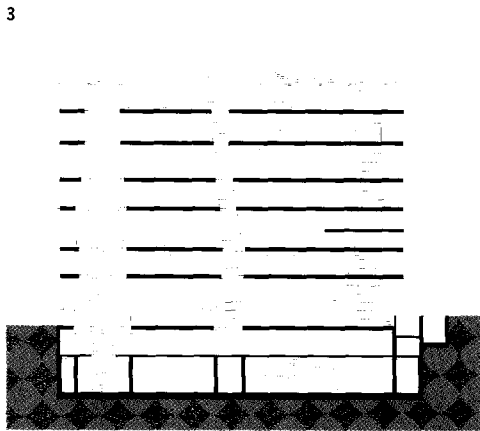
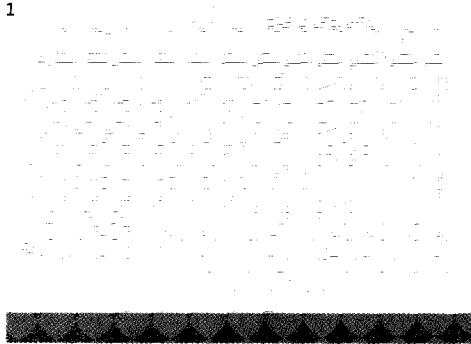
Berlawanan dengan Tadao Ando yang memandang desain seperti **Rumah Koshino** (hlm. 188) sebagai 'benteng perlawanan' melawan konsumerisme, Toyo Ito menganggap bangunannya sebagai lapisan ringan yang diletakkan di atas kompleksitas kota-kota di Jepang yang membingungkan. Ia menggunakan banyak kaca dan ketransparanan, tetapi apa yang ia cari adalah kualitas pencahayaan tradisional Jepang yang melewati layar kertas. Secara ruang, ia sangat ingin mendapatkan keadaan cair dari **Barcelona Pavillion** (hlm. 60), yang ia katakan memperlihatkan 'bukan keringanan dalam aliran udara, tetapi ketebalan dari cairan yang dicairkan.... hal tersebut membuat kita merasa seolah-olah sedang memerhatikan benda-benda di dalam air, dan akan lebih baik diuraikan seperti tembus cahaya. Apa yang kita alami di sini bukanlah aliran udara, tetapi perasaan mengembara dan mengapung dengan lemah-lembut di dalam air.'

Ia menulis kalimat tersebut pada tahun 1997 yang kemungkinan menjadi tujuan untuk Sendai Mediatheque, di mana perasaan berada di dalam air dibuat dengan sangat jelas. Pada pokoknya, desainnya merupakan penggunaan kembali '*Five Points of a New Architecture*' buku karangan Le Corbusier (**Villa Savoye**, hlm. 64), dan dilengkapi dengan taman atap untuk publik. Namun, perubahan yang dibuat Ito pada bagan Corbusian mengubah bangunan ke dalam sesuatu yang baru. Yang paling jelas adalah dematerialisasi dari pilotis vertikal menjadi kumpulan pipa baja yang dapat menyerap, yang menyerupai seni membuat keranjang berteknologi tinggi. Kolom pipa baja tersebut membelok dan mengayun jalan mereka naik melalui lantai, menjadi penopang struktural dan tempat servis seperti lift, tangga, dan AC. Ito menganggap mereka sebagai 'gangguan laut' dan kiasan ini diperkuat oleh perasaan bahwa mereka dikurung dalam kaca, seolah-olah berada dalam sebuah akuarium raksasa.

Tanggapan Ito akan kebebasan denah terbuka lebih radikal dibandingkan dengan bangunan Le Corbusier mana pun. Namun, ini mengingatkan kita kembali pada proposal Le Corbusier untuk Algiers pada tahun 1938, di mana beberapa lantai dari 'tanah tiruan' dibatasi oleh jalan raya yang diangkat. Sama halnya dengan Le Corbusier yang mengatakan masyarakat akan membangun rumah dengan berbagai ukuran dan gaya pada 'struktur penopang ini', Ito juga membuat masing-masing lantai memiliki karakter yang berbeda-beda. Untuk lantai dasar, Karin Rashid mengusulkan furniture berbentuk *sculpture* yang dibentuk dengan organis dan warna yang berani. Pada lantai satu, ruangan dapat dibagi lagi dengan tirai sintetis warna putih yang tidak bertentangan dengan kesinambungan ruang itu. Lantai yang kedua dan ketiga yang menjadi perpustakaan, kebanyakan terbuat dari volume dengan ketinggian ganda dengan ruang baca pada level mezanin di sebelah utara dan selatannya. Ruang pameran lantai empat dapat dibagi lagi dengan partisi dorong, sedangkan ruangan pada lantai kelima mempunyai denah terbuka. Akhirnya pada lantai keenam, seperti Mediatheque layaknya, terdapat dinding melengkung dengan ketinggian penuh dari kaca tembus pandang yang membungkus auditorium, ruang rapat, kantor, dan kafeteria.

Pada tampak timur dan utara, balok lantai sedikit maju ke depan untuk menciptakan garis horizontal gelap dan penutup dinding berubah dari lantai ke lantai. Karena terdapat keharusan menyediakan tangga kebakaran pada bagian barat, Ito mengembangkan struktur semi transparan dengan lapisan luar irisan vertikal dari bahan aluminium berlubang, yang menjadi tirai bagi tangga di belakangnya. Fasade utama bangunan ini merupakan lapisan ringan terbuat dari kaca, diberi lapisan atau ganda untuk ventilasi dan dirancang untuk merefleksikan sinar matahari pada siang hari. Namun, pada malam hari hal ini tampak seperti menghilang, dengan jelas membawa visi Ito tentang bangunan seperti akuarium dan ruangan cair menjadi kenyataan yang berasal dari ... alaman metropolis dan aliran data digital yang terus menerus.

1

2

1. Tampak Selatan

2. Denah Lantai Lima
1. Ruang Pameran
2. Foyer
3. Ruang Penyimpanan Display
4. Elevator Barang

3

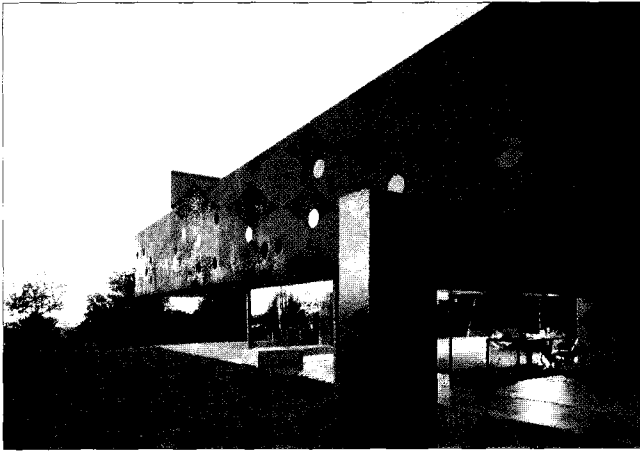
4

3. Potongan

4. Denah Lantai Satu
1. Perpustakaan Anak
2. Ruang Rapat
3. Kantor
4. Kantor Pekerja Relawan
5. Ruang Servis
6. Deposit Perpustakaan Anak
7. Elevator Servis

5

5. Denah Lantai Dasar
1. Informasi
2. Ruang Komersial
3. Kafetaria
4. Plaza Internal
5. Dinding Kaca Geser
6. Area Loading
7. Area Unpacking
8. Gudang Penyimpanan
9. Akses Ramps

0 5 10 m
15 30 ft

Bordeaux Villa

Rem Koolhaas, 1944–
Bordeaux, Prancis, 1998

Di vila yang dibangun di atas lereng bukit di pinggiran Bordeaux pada *jardin anglais* (English Garden) dari sebuah rumah besar tua, Rem Koolhaas membangun ke atas, menyimbolkan serangan yang sangat kuat pada tirani gravitasi seperti yang umumnya terjadi pada arsitektur abad kedua puluh ini. Gagasan utamanya adalah sebuah komposisi vertikal bertahap yang barangkali mengingatkan kita pada lapisan-lapisan kontras piano rustica, piano nobile, dan teras atap atau struktur yang membingkai pemandangan pada bangunan-bangunan Klasik. Ketiga lantai tersebut dihubungkan oleh sebuah lift hidrolik besar berukuran 3x3,5 meter (10 x $11^1/_2$ kaki), ruangan yang bergerak perlahan atau 'tempat' bagi sang ayah dari sebuah keluarga yang menjadi kliennya. Tidak lama sesudah menghubungi Koolhaas, sang klien menjadi lumpuh akibat kecelakaan mobil, tidak dapat berjalan dan hampir tidak mampu berbicara.

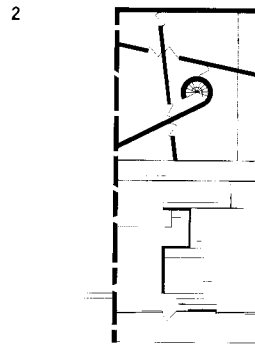
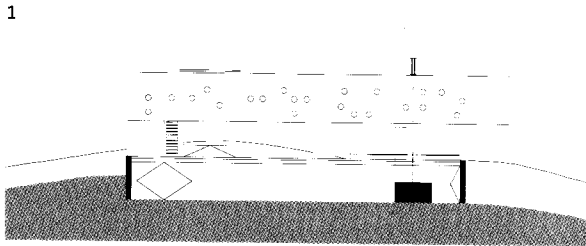
Lantai masuk di bagian paling bawah merupakan campuran kotak yang dilapisi travertine dengan sebuah area di bagian tengah yang cukup besar bagi mobil untuk parkir dan memutar. Bagian ini dibingkai pada salah satu sisinya oleh volume seperti garis lurus untuk pengurus rumah tangga dan tamu, dan pada sisi lainnya oleh sebuah volume serupa yang tenggelam ke dalam kemiringan. Bagian ini menjadi pintu masuk bagi rumah di atasnya dan terdapat deretan ruangan-ruangan kecil yang seperti gua untuk tempat tangga utama, gudang anggur, dan ruang kecil untuk menonton TV. Di atas 'gua yang dibangun' tersebut terdapat sebuah lantai terbuka penuh dipasangi kaca dan teras, semuanya menjadi berkilauan dan metalik. Desainnya menjadi penyangkalan akan aksesori yang terdapat pada rumah tinggal kebanyakan. Bagian yang menggantung di atas gua adalah sebuah kamar tidur bunker dari beton dengan jendela tingkap untuk membingkai pemandangan dari tempat tidur. Denah terbagi-bagi dengan cara yang mengingatkan kita pada kebebasan *plan libre* (denah terbuka) Corbusian.

Koolhaas meminta para insinyur dari Ove Arup and Partners untuk membuat bunker beton masif yang tampak mengapung dalam ruang. Tim mereka, yang dipimpin oleh Cecil Balmond, memutuskan untuk mengacaukan harapan kita pada struktur normal, dengan memindahkan dua pasang kolom secara lateral dan dengan arah yang berlawanan atau seperti swastika. Satu kolom terletak di dalam dan yang satunya di luar rumah. Sepasang kolom menopang balok berlapis yang terlihat sangat mencolok dan yang lainnya girder atap baja, tempat bunker tampak menggantung dengan tidak stabil. Di sini sebuah kabel tarik menggantikan kolom eksternal. Keseimbangan tampak sengaja dibuat kembali dengan menggunakan rak yang terlihat jelas menggantung dari kabel di atas tanah. Bagian ini menjadi sangat mahal dan kabel post-tensioned sekarang lenyap ke dalam tanah melalui suatu plat. Pertimbangan harga akhirnya mengharuskan pemilihan girder yang lebih ringan, tetapi lebih lebar. Hal ini dengan senang hati dilakukan untuk menambahkan tampilan tersebut.

Sang pemilik yang lumpuh mengatakan kebutuhannya kepada Koolhaas, 'Rumah ini adalah duniaku, buatlah serumit mungkin'. Pada kenyataannya desain ini ternyata

melebihi apa yang diinginkan sang pemilik. Kesinambungan antara dalam dan luar menjadi lebih seperti puzzle dari Cina dibandingkan dengan kesinambungan ruang ortodoks. Ruangan membentang seperti sebuah labirin tempat kita menghadapi kumpulan pengalaman yang membingungkan, seperti penggunaan travertine untuk memperindah dan kesan ringan lapisan aluminium. Pengalaman yang sama juga terdapat pada ruangan-ruangan seperti gua yang menirukan erosi alam, beton dengan warna bumi yang bahan mentahnya ditentukan, kemudian dunia yang dipoles dan transparan yang disisipkan di antaranya. Yang paling mengejutkan adalah desain seperti mengundang bahaya, dengan titik-titik yang tak diduga seperti tidak ada shaft lift yang tertutup, dan naik menuju perpustakaan setinggi tiga lantai, tetapi meninggalkan kekosongan yang memusingkan ketika meninggalkan lantai tertentu. Hal tersebut merupakan kebalikan dari 'akses universal', dan hasilnya tampak bebas. Oleh karena itu, rumah tersebut tentu saja akan diperhitungkan sebagai salah satu rumah terbaik abad ini.

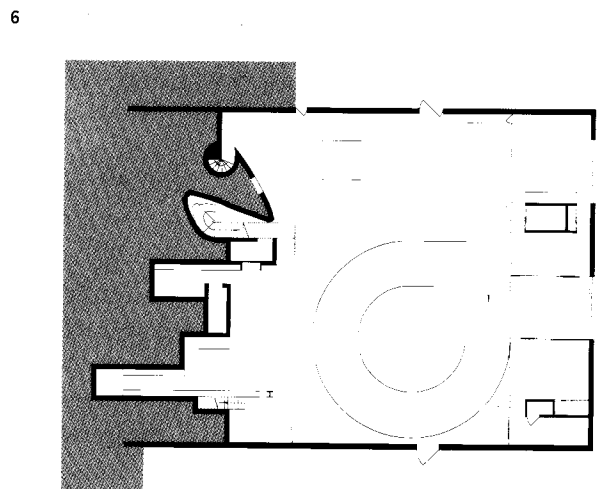
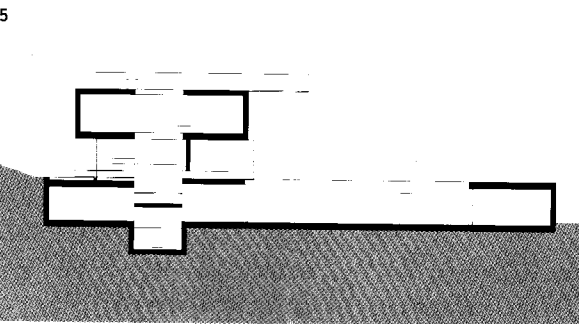
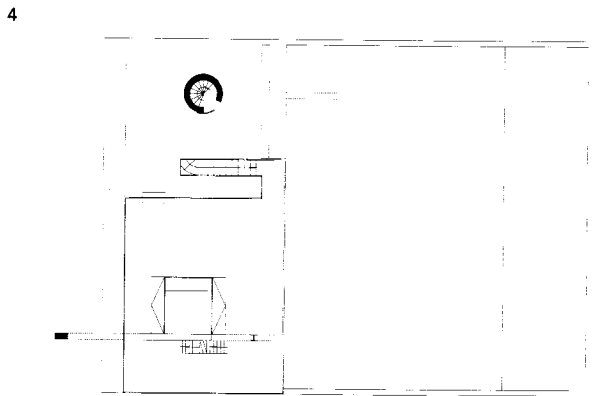
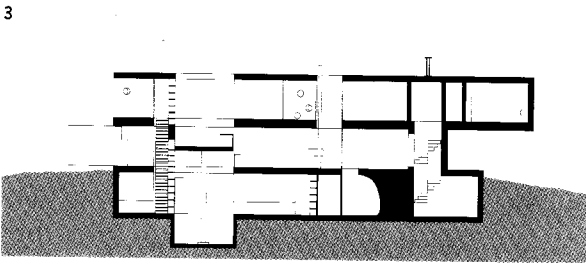
1

2

1. **Tampak Timur Laut**
2. **Denah Lantai Dua**
3. **Potongan Timur-Barat**
4. **Denah Lantai Satu**
5. **Potongan Utara-Selatan**
6. **Denah Lantai Dasar**

3

4

5

6

Daftar Pustaka

Sejarah Umum

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age* (Oxford: Architectural Press, 2nd Edn. 1962)

Benevolo, Leonardo, *A History of Modern Architecture Volumes 1& 2* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971)

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2nd Edn.1998)

Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900* (London: Phaidon Press, 3rd Edn. 1996)

Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames and Hudson, 3rd Edn. 1992)

Giedion, Sigfned, *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 5th Edn. 1967)

Hitchcock, H. R. and Johnson, Philip, *The International Style: Architecture Since1922* (New York: Museum of Modern Art, 1932)

Jackson, Lesley, *Contemporary* (London: Phaidon Press, 1994)

Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 2nd Edn. 1985)

Jencks, Charles, *Language of Post Modern Architecture* (London: Academy Editions, 6th Edn. 1991)

Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth: Penguin, 2nd Edn. 1991)

Spier, Steven and Tschanz, Martin, *Swiss Made* (London: Thames and Hudson, 2003) Weston, Richard, Modernism (London: Phaidon Press, 1996)

Weston, Richard, *The House in the Twentieth Century* (London: Laurence King, 2002)

Monograf

Aalto, Alvar Weston, Richard, *Alvar Aalto* (London: Phaidon Press, 1995)

Aalto, Alvar Reed, Peter, *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism* (New York: Museum of Modern Art, 1998)

Ando, Tadao Futagawa, Yukio, *Tadao Ando* (Tokyo: A.D.A. Edita Ltd, 1987)

Asplund, Erik Gunnar Holmdahl, Gustav (ed), Gunnar *Asplund Architect 1885-1940* (Stockholm: Byggforlaget, 1981)

Asplund, Erik Gunnar Cruickshank, Dan (ed.), *Erik Gunnar Asplund* (London: Architects' Journal, 1988)

Atelier 5 Atelier 5, *Atelier 5* (Zurich: Amman Verlag, 1986)

Barragan, Luis Riggen Martinez, Antonio, *Luis Barragan* (New York: The Monacelli Press, 1996)

Behrens, Peter Anderson, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

Botta, Mario Pizzi, Emilio, *Mario Botta: The Complete Works Volume 1: 1960-1985* (Zurich: Artemis, 1993)

Bunshaft, Gordon Herselle Krinsky, Carol, *Gordon Bunshaft* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988)

Chareau, Pierre Vellay, Marc and Frampton, Kenneth, *Pierre Chareau: Architect and Craftsman 1883-1950* (London: Thames and Hudson, 1985)

Duiker, Jan Molema, Jan, *Jan Duiker* (Barcelona: Gustavo Gill, 1996)

Eames, Charles and Ray Kirkham, Pat, *Charles and Ray Eames* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995)

Eisenman, Peter Dobney Stephen (ed.), *Eisenman Architects: Selected and Current Works* (Victoria: The Images Publishing Group, 1995)

Fehn, Sverre Norberg-Schulz, Christian and Postiglione, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996* (New York: The Monacelli Press, 1997)

Foster, Norman Lambot, Ian (ed.), *Norman Foster Volumes 1-4* (London: Watermark Publications, 1991-1998)

Gaudi, Antonio Martineu, Cesar, *Gaudi: His Life, His Theories, His Work* (Barcelona: Editorial Blume, 1975)

Gehry, Frank Dalco, Francesco and Forster, Kurt, *Frank O. Gehry: The Complete Works* (New York: The Monacelli Press, 1998)

Gehry, Frank Andrews, Mason, *Frank Gehry Buildings and Projects* (New York: Rizzoli International, 1985)

Graves, Michael Powell, Kenneth, *Graves Residence: Michael Graves* (London: Phaidon Press, 1995)

Gropius, Walter Isaacs, Reginald, *Gropius* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1983)

Hadid, Zaha Hadid, Zaha, *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects* (Londor Thames and Hudson, 1998)

Hertzberger, Herman Luchinger, Arnulf, *Herman Hertzberger* (Den Haag: Arch-Edition 1987)

Herzog and de Meuron Special Issue of *El Croquis*, no.109/110, 2002. 'Herzog and de Meuron: the nature'

Herzog and de Meuron Special Issue of *Architecture and Urbanism*, 2002. 'Herzog and de Meuron 1978-2002'

Hoffman, Josef Sekler, Eduard F, *Josef Hoffman: The Architect's Work* (Princeton: Princeton University Press, 1985)

Holl, Steven Holl, Steven, *Parallax* (New York: Princeton Architectural Press, 2000)

Hollein, Hans Special Issue of *Architecture and Urbanism*, 1985. 'Hans Hollein'

Isozaki, Arata Norment, Kate, (ed.) *Arata Isozaki Architecture 1960-1990* (New York: Rizzoli International Publications Inc., 1991)

Ito, Toyo Mattel, Andrea (ed.), *Works, Projects, Writings: Toyo Ito* (Milan: Electa Architecture 2002)

Kahn, Louis Brownlee, David B. and De Long David G., *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture* (New York: Rizzoli International, 1991)

Kahn, Louis Ronner, Heinz and Sharad, Jhaveri, *Louis I. Kahn Complete Work 1935-1974* (Basel, Birkhauser, 2nd Edn. 1987)

Koolhaas, Rem Koolhaas, Rem and Mau, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra-Large* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995)

Koolhaas, Rem Special Issue of *Architecure, and Urbanism*, 2000. 'OMA@work, A+U'

Koolhaas, Rem Herausgegeben von Aurora Cuito *Rem Koolhaas* (New York: te Neues, 2002)

Le Corbusier Benton, Tim, *The Villas of Le Corbusier, 1920-1930* (New Haven and London: Yale University Press, 1987)

Le Corbusier and Pierre Jeanneret Boesiger M., Bill, M, Stonorov, O., (eds.), *Oeuvre Complete in 8 Volumes: 1910-1929; 1929-1934: 1934-1938; 1938-1946; 1946-1952; 1952-1957: 1957-1965,* (Zurich: Girsberger 1929-1970)

Le Corbusier Curtis, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidor Press. 1986. reprinted 2001)

Lewerentz, Sigurd Flora, Nicola, Giardiello, Paolo and Postiglione, *Gennaro Sigurd Lewerentz 1885-19[illegible]* (Milan: Electa Architecture, 2000)

Libeskind, Daniel Belloli, Andrea R A. (ed), *Radix-Ma[illegible] Architecture and Writings* (Munich: Prestel, 1997)

Loos, Adolf Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos Theory and Works* (Milan: Idea Books, Wien, 1982)

Loos, Adolf Schezen, Roberto, *Adolf Loos: Architecture 1903-1932* (New York: The Monacelli Press, 1996)

Lutyens, Edwin Weaver, Lawrence, *Houses and Gardens of E. L, Lutyens* (London: Country Life, 1913)

Mackintosh, Charles Rennie Steele, James, *Charles Rennie Mackintosh Synthesis in Form* (London: Academy Editions, 1994)

Maki, Fumihiko Maki and Associates (ed.), *Fumihiko Maki Buildings and Projects* (London: Thames and Hudson, 1997)

Meier, Richard Ockman, John (ed.), *Richard Meier Architect* (New York: Rizzoli International Pulications Inc., 1984)

Mendelsohn, Erich James, Kathleen, *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

Mies van der Rohe,

Ludwig Lambert, Phyllis *Mies in America* (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2001)

Mies van der Rohe, Ludwig Neumeyer, Fritz, *The Artless World: Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991)

Mies van der Rohe, Ludwig Riley Terence, *Mies in Ber[illegible]* (New York: Museum of Modern Art, 2001)

Miralles, Enric Tagliabue, Benedetta, *Enric Miralles: Works and Projects 1975-1995* (New York: The Monacel[illegible] Press, 1996)

Miralles, Enric and Pinós, Carme Buchanan, Peter Montaner, Josepmana, Dollens, Dennis and Kogod, Lauren, *The Architecture of Enric Miralles and Carme Pinós* (New York: Lumen Books, 1990)

Moneo, Rafael Fernandez-Galiano, Luis, *Rafael Moneo 1986-1992* (Madrid: Arquitectura Viva,1992)

Murcutt, Glenn Fromonot, Francoise, *Glenn Murcutt Buildings and Projects 1962-2003* (London: Thames and Hudson, 2003)

Nervi, Pier Luigi Joedicke, Jiirgen, *The Works of Pier Luigi Nervi* (London: The Architectural Press. 1957)

Neutra, Richard Boesiger, W. (ed.), *Richard Neutra 1961-66* (London: Thames and Hudson, 1966)

Neutra, Richard MacLamprecht, Barbara, *Richard Neutra Complete Works* (Cologne: Taschen, 2000)

Niemeyer, Oscar Underwood, David, *OscarNiemeyer and the Architecture of Brazil* (New York: Rizzoli International Publications Inc., 1994)

Nouvel, Jean Bonet, LlorenÇ (ed.), *Jean Nouvel* (Dusseldorf: te Neues, 2002)

Nouvel, Jean Special Issue of *El Croquis*, 1998. 'Jean Nouvel 1987-1998'

Patkau Architects Carter, Brian (ed.), *Patkau Architects* (Nova Scotia: TUNS Press, 1994)

Piano, Renzo Buchanan, Peter, *Renzo Piano Building Workshop Volumes 1-4* (London, Phaidon Press, 1995-2000)

Plencik, **Joze** Prelovaek, Damjan, *Joze Plenik 1872-1957* (New Haven: Yale University Press, 1997)

Rietveld, Gerrit Kueper, M. and Van Zijl, I, *Gerrit Th. Rietveld: The Complete Work:1888-1964* (Amsterdam: Architectura and Natura, 1993)

Roche, Kevin and Dinkeloo, John *Global Architecture* No. 29, 1974. 'Kevin Roche and John Dinkeloo Associates'

Rogers, Richard Powell, Kenneth, *Richard Rogers Complete Works Volumes 1 & 2* (London: Phaidon Press, 1994-2001)

Rossi, Aldo Arnell, Peter and Bickford, Ted, *Aldo Rossi: Buildings and Projects* (New York: Rizzoli International, 1985)

Rudolph, Paul Domm, Christopher and Paul, Joseph King, *Rudolph: The Florida Houses* (New York: Princeton Architectural Press, 2002)

Saarinen, Eero Roman, Antonio, *Eero Saarinen: An Architecture of Multiplicity* (New York: Princeton Architectural Press, 2003)

Scarpa, Carlo Albertini, Bianca and Bagnoli, Sandro, *Architecture in Details* (London: Architecture Design and Technology Press,

Scharoun, Hans Blundell Jones, Peter *Hans Scharoun* (London, Phaidon Press, 1995)

Schindler, Rudolph Steele, James, *R. M. Schindler* (Cologne: Taschen, 1999)

Siza, Alvaro Frampton, Kenneth, *Alvaro Siza Complete Works* (London: Phaidon Press, 2000)

Siza, Alvaro Jodidio, Philip, *Alvaro Siza* (Cologne: Taschen, 1999)

Smithson, Alison and Peter Krucker, Bruno, *Complex Ordinariness: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson* (Zurich: ETH Hönggerberg, 2002)

Smithson, Alison and Peter Smithson, Alison and Peter, *The Charged Void: Architecture* (New York: The Monacelli Press, 2002)

Stirling, James Krier, Leon and Stirling, James, *James Stirling Buildings and Projects l950-1974* (London: Thames and Hudson, 1975)

Taut, Bruno Thiekötter, Angelika, *Kristallisationen, Spliitterungen: Bruno Tauts Glashaus* (Basel: Birkhauser Verlag, 1994)

Terragni, Giuseppe Zevi, Bruno, *Giuseppe Terragni* (London: Triangle Architectural Publications, 1989)

Utzon, JØrn Weston, Richard, *Utzon* (Hellerup: Edition BlØondal, 2002)

Van Eyck, Aldo Lefaivre, Liane, *Aldo Van Eyck Humanist Rebel: Inbetweening a Post-War World* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999)

Van Eyck, Aldo Ligtelijn, Vincent, *Aldo van Eyck Works* (Basel: Birkhauser, 1999)

Venturi, Robert Constantinopoulos, Vivian, Venturi Scott Brown and Associates on Houses and Housing (London: Academy Editions, 1992)

Wagner, Otto Geretsegger, Heinz and Pemter, Max, *Otto Wagner 1841-1918* (London: Academy Editions, 1979)

Wright, Frank Lloyd McCarter, Robert, *Frank Lloyd Wright* (London: Phaidon Press, 1997)

Wright, Frank Lloyd Levine, Neil, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (Princeton: Princeton University Press, 1996)

Wright, Frank Lloyd, Aalto, Alvar and Eames, Charles and Ray McCarter, Robert, Steele, James and Weston, Richard, *Architecture in Detail: 3 Twentieth Century Houses* (London: Phaidon Press, 1999)

Yeang, Ken Yeang, Ken, *The Skyscraper Bio Climatically Considered* (London: Academy Editions, 1996)

Zumthor, Peter Zumthor, Peter, P*eter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997* (Baden: Ears Muller, 1998)

Indeks

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

Daftar Sumber Ilustrasi

Semua foto dibuat oleh Richard Weston kecuali bila disebutkan lain
Karya Luis Barragán dari © Barragán Foundation, Switzerland/DACS 2004
Karya Peter Behrens dari © DACS 2004
Karya-karya Le Corbusier dari © FLC/ADAGR Paris and DACS, London, 2004
Karya Adolf Loos dari © DACS 2004
Karya-karya Ludwig Mies van der Rohe dari © DACS 2004
Karya Gerrit Rietveld dari © DACS 2004
Karya-karya Frank Lloyd Wright dari © ARS.NY and DACS, London 2004
15tl Neil Jackson
17 Richard Bryant/Arcaid
19t Hiro Sakaguchi
24 Lucinda Lambton/Arcaid
26 RIBA
32r Philippe Garner
36 Courtesy AEG
40 Bildarchiv Photo Marburg
44 Neil Jackson
46 Joachim Schumacher
54 Michael Freeman
60 Pavel Stecha
64 Archipress/Frank Eustache
68 Pavel Stecha
72 Hans Sharoun Archiv
80 Paul Rocheleau
90 Tim Street Porter
92 Paul Rocheleau
94 Julius Shulman
96 Barrag·n Foundation
98 Archipress/Peter Cook
lOOr Alvar Aalto Museum/photo Martti Kapanen
102 Julius Shulman
108 Esto/Roberto Schezen
110 Daniel O'Leary, Panos Pictures, London
118 Ezra Stoller/Esto/Arcaid
122 R.Halbe/artur
124 Dennis Gilbert/View
130 RIBA
132 Angelo Hornak
134 Esto/Ezra Stoller
142 Richard Bryant/Arcaid
150 Simon Glynn/www.galinsky.com
162 © Brandolino, S (AA Photo Library)
170 Lorenzo Bianda/Archivio Botta
178 Paul Rocheleau
194 Lluis Casals
198 Richard Bryant/Arcaid
200 Tim Hursley
202 Mark Fiennes/Arcaid
206 © Herzog & de Meuron
210 B. Staubach/Artur
212 Duccio Malagamba
214 T.R. Hamzah & Yeang
220 John and Patricia Patkau/© John Dow
224 Jon Gollings
226 Paul Warchol
228 R. Halbe/artur
230 Hiro Sakaguchi
232 Hans Weslemann

Semua gambar dibuat berdasarkan desain asli para arsitek yang kemudian dikerjakan oleh Adrian Scholefield dengan Michael Court, Nikki Hilton, Samuel Austin, Christopher Richards, Katherine Collins, Emma Taylor, Thomas Jordan, Oliver Moore, Kern Young, Richard Stollar, Samuel Utting and Giuseppe Amesbury.